



**Isabel Fernanda
Martins Tavares**

**De que modo pode a análise musical informar a
interpretação?**



**Isabel Fernanda
Martins Tavares**

**De que modo pode a análise musical informar a
interpretação?**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Prof. Doutor Jorge Correia, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Doutora Nancy Louisa Lee Harper
Professora associada com agregação da Universidade de Aveiro

Doutor Jorge Manuel Salgado Castro Correia
Professor auxiliar da Universidade de Aveiro (Orientador)

Doutor António Gabriel Castro Correia Salgado
Professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor István Matuz
Professor da Universidade de Debrecen – Hungria

agradecimentos

Ao meu orientador Jorge Salgado Correia, pela sua dedicação e enorme persistência que serviram de tomada de balanço para o desenvolvimento desta tese de dissertação, e pelas suas oportunas linhas de orientação, sem as quais não chegaria decerto ao *fim do caminho*.

Aos docentes do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro que tão gentilmente me abriram as suas portas e me deram a conhecer os seus pontos de vista nas entrevistas realizadas, que se apresentaram fundamentais nesta investigação.

À minha família, pelo apoio incondicional de sempre, pelo seu carinho, e pela compreensão das minhas ausências motivadas por este projecto.

Aos meus amigos que, apesar de me permitir não os nomear, sabem bem quem são, por estarem sempre presentes no decorrer de todo este processo do mestrado, e me continuarem a demonstrar que posso contar com o seu incondicional apoio.

Por fim, aquele que é o responsável por eu ter entrado *nesta aventura* do mestrado, que me diz todos os dias que acredita que eu sou capaz, e que o demonstra através de todos os seus gestos.

resumo

Este estudo pretende antes de mais ser um contributo para a reflexão sobre a relação das áreas de investigação teórica (representada pela análise musical) e a da interpretação, que parecem desenvolver-se de modo divergente, divergência essa que se reflecte também pedagogicamente, sendo as disciplinas correspondentes leccionadas de um modo estanque e não num ideal ambiente de reciprocidade de influências.

Entender o acto de interpretar é mais do que a simples constatação do tipo de leitura realizado pelo intérprete de determinada obra. A interpretação é abordada como um fenómeno processual onde cabem, não só os aspectos conceptualizantes da obra de arte musical, mas também as características emocionais do indivíduo, aliadas à expressividade do movimento corporal em *performance*, bem como toda a envolvente social e ritualista das apresentações públicas.

abstract

This study aims to contribute for the discussion about the relation between the theoretical (analytical) research and musical performance. Apparently these two activities seem to develop apart from each other, also pedagogically. Interpretation is not just scorereading. Interpretation is here approached as a process where not only conceptual aspects, but also the individual emotions are connected to the body movement in performance, as well as the socio-emotional factors implied by public presentation.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
PRIMEIRA PARTE: ENQUADRAMENTO TEÓRICO DO CONCEITO DE INTERPRETAÇÃO	7
CAPÍTULO UM: A interpretação como processo	7
Definição de interpretação	7
A expressão	16
O corpo em <i>performance</i>	25
CAPÍTULO DOIS: O papel do intérprete, o seu modo de saber, o seu modo de trabalho	31
A interpretação ao longo da história	33
O papel do intérprete actual na música contemporânea	42
O intérprete no contexto sócio-cultural	47
CAPÍTULO TRÊS: Reflexão sobre o contributo da análise musical no âmbito da interpretação	51
SEGUNDA PARTE: INVESTIGAÇÃO NO ÂMBITO DO PROCESSO INTERPRETATIVO E PEDAGOGIA DA INTERPRETAÇÃO	65
CAPÍTULO QUATRO: Investigação sobre a construção do processo de <i>performance</i> , relação análise/ <i>performance</i> e papel da pedagogia na interpretação	65
Introdução	65
Objectivos	66
Método	67
Análise das respostas ao primeiro grupo de questões	73
Análise das respostas ao segundo grupo de questões	80

<i>Análise das respostas ao terceiro grupo de questões</i>	85
CAPÍTULO CINCO: Conclusões	103
Implicações teóricas e pedagógicas da tese	108
Directivas para futuras investigações	109
BIBLIOGRAFIA	111
ANEXOS: Currículo dos entrevistados	119
Transcrição das entrevistas realizadas	

INTRODUÇÃO

A presente dissertação propõe como objecto de estudo a seguinte questão chave: **a relação entre análise musical e interpretação**. Associados a este ponto fundamental apresentam-se os aspectos ligados ao conceito de interpretação musical, uma abordagem analítica do papel do intérprete e a reflexão sobre o corpo como elemento expressivo, que constituem um meio para promover a clarificação da problemática apresentada.

Estes níveis que me proponho desenvolver baseiam-se antes de mais numa procura de respostas que possam contribuir para a pedagogia da interpretação, abrindo novas perspectivas no ensino do instrumento e promoção da autonomia dos alunos.

Deste modo será pertinente apresentar a motivação para o desenvolvimento deste estudo, uma vez que pretende procurar uma nova visão no campo da relação interpretação – análise.

“From score to sound ...” Este título de um artigo de Peter Hill (2002) representa de um modo sucinto todo o processo interpretativo, desde a escrita musical à sua resultante sonora. Digo processo porque se desenrola em várias fases que vão desde a leitura às escolhas interpretativas, passando pela fase técnica de aperfeiçoamento da realização da obra. Partindo deste pressuposto (processual), vejamos em que é que consiste a obra musical, ou o que mais comumente apelidamos **música**. Assim, encontramos defensores de que a música é a partitura mas, se assim fosse, tornaria completamente supérflua e sem sentido toda a obra musical (e porque não dizer toda a manifestação artística), uma vez que excluiria toda a envolvente expressiva resultante do corpo que parece apresentar-se como fundamento ontológico da interpretação e que parece indispensável para o processo de performance musical.

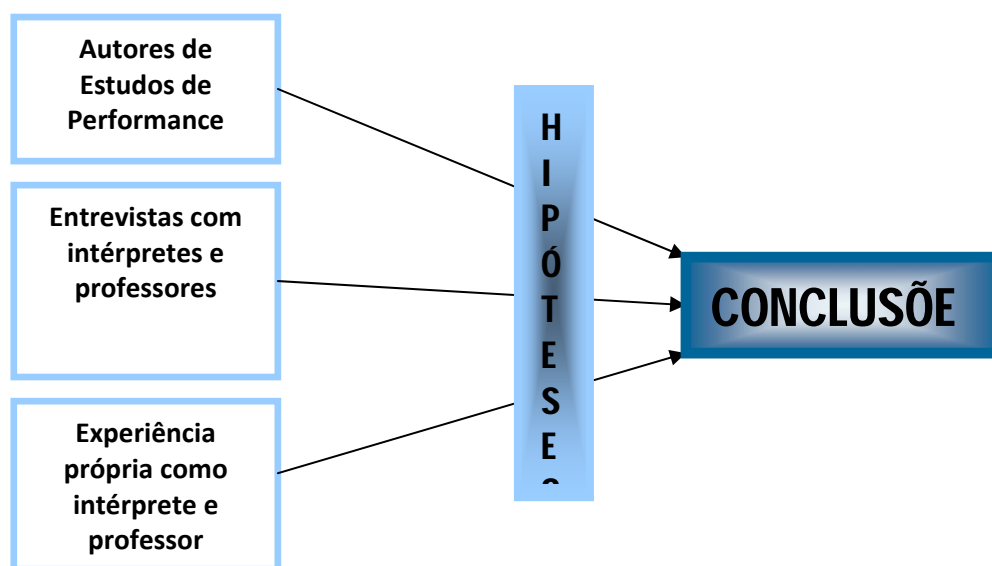
“ Many performers refer to score as ‘the music’. This is wrong, of course. Scores set down musical information, some of it exact, some of it approximate, together with indications of how this information may be interpreted. But the *music* itself is something imagined, first by the composer, and ultimately communicated in sound”. (Hill 2002)

Note-se que todo o esquema processual da obra musical passa pela intervenção do intérprete, tornando-o numa espécie de elemento fundamental do qual dependem o dar a conhecer a obra ao público bem como a transformação dos sinais gráficos da partitura em objecto sonoro com sentido.

“The performer inevitably leaves a mark on what is heard. (...) These remind us that the performer is not merely producing the sounds specified in the score: he is interpreting the score, and is animated by a musical intention that may either harmonize or compete with the intention of the composer”. (Scruton 1999: 440 – 441)

É pois devido à importância desta realização sonora designada por **interpretação**, aliada à sua condição de ritual (dependendo portanto de factores sócio – emocionais), aos seus múltiplos significados e modo como se desencadeia, que se procederá a uma investigação minuciosa nesse domínio no decorrer desta dissertação.

A metodologia que pretendo adoptar prende-se com várias etapas, que representam as abordagens temáticas dos quatro capítulos, centrando-se especificamente no estudo de autores ligados à performance e / ou análise musicais, bem como na recolha de experiências e modos de agir de vários intérpretes (também docentes) – no âmbito de entrevistas realizadas – que possibilitarão o acesso a conclusões que poderão corroborar (ou não) as eventuais hipóteses que tenham surgido numa fase anterior. A adicionar a este processo conto com a minha experiência como docente na área do clarinete que penso poder consistir numa mais valia na elaboração desta dissertação, uma vez que poderá servir de *ponto* de observação dos diferentes tipos de reacção dos alunos de uma área de estudo de um instrumento e mais especificamente da interpretação musical. Das hipóteses surgidas desta recolha de informação ou dados espero atingir conclusões válidas no que respeita não só aos objectivos da mesma, mas também à problemática de base. Vejamos o esquema seguinte:



Do ponto de vista formal a tese terá duas partes, sendo a primeira centrada num enquadramento teórico dos conceitos de interpretação e análise musicais – com três capítulos – e a segunda fará a descrição de uma investigação realizada no âmbito do processo interpretativo e da pedagogia da interpretação, no decurso do último capítulo.

No primeiro capítulo será realizada uma abordagem teórica sobre o fenómeno interpretativo visto como processo, estando toda a argumentação baseada nos mais recentes Estudos de Performance realizados por autores como John Rink, Eric Clarke e Stefan Reid. Partindo de um trabalho desenvolvido por Clarke serão apresentados três factores de grande importância no fenómeno interpretativo, nomeadamente: capacidade física e intelectual, expressão e movimento corporal. A escolha destes parâmetros teve em conta o papel do intérprete e todos os requisitos necessários para que a obra surja como elemento sonoro. A apresentação destes requisitos será realizada em articulação com o que resolvemos considerar as fases de construção de uma performance, a saber: Leitura da obra ► Estudo (individualizado) ► Ensaio ► Performance (ao vivo ou em estúdio - gravação)

Assim, partindo desta estrutura de suporte será procurada uma definição de interpretação (nunca perdendo de vista a sua característica de contínua evolução processual), seguindo-se uma abordagem reflexiva enquadrada num contexto histórico/filosófico do conceito de expressão. A última temática focará o papel do corpo em performance, bem como a sua utilização como elemento expressivo capaz de justificar ou transmitir as escolhas do intérprete.

O objectivo do segundo capítulo está relacionado com o maior interveniente de todo o processo acima referido – o intérprete. Assim, com o título: **O papel do intérprete, o seu modo de saber, o seu modo de trabalho**, esta secção fará uma contextualização histórica da interpretação vista no decurso das várias épocas da História da Música que irá levar a uma parte conclusiva sobre o papel do intérprete na música contemporânea, abordando todas as alterações desencadeadas pelo aparecimento da electrónica e das correntes musicais de vanguarda, onde o intérprete e o seu papel aparecem grandemente questionados.

A última abordagem deste capítulo vai focar o intérprete como indivíduo inserido num contexto sócio – cultural, focando rituais e condicionalismos ligados (especialmente por tradição cultural) ao acontecimento musical.

O terceiro capítulo, último da primeira parte, abre caminho à problemática do contributo da análise musical para a interpretação apresentando, através de vários autores, teses e antíteses nesse domínio. A procura de síntese será realizada de um modo constante com base nos Estudos de Performance, onde alguns intérpretes têm levado a cabo análises reflexivas sobre esta temática.

A segunda parte vai englobar todas as fases da investigação empírica realizada no âmbito da interpretação, análise, pedagogia da interpretação e da memória como resultado do conhecimento estrutural da obra. Assim, depois da contextualização metodológica serão apresentados todos os elementos que justificam esta investigação, nomeadamente a escolha dos inquiridos, das questões e dos objectivos a atingir com as mesmas. A análise aos dados resultantes será realizada de um modo exaustivo e comparado procurando, tanto quanto possível, chegar a conclusões plausíveis sobre os assuntos abordados.

O quinto (e último) capítulo incluirá as conclusões finais da tese, resumindo as ideias principais desenvolvidas e abordando as implicações teóricas e pedagógicas da mesma, delineando possíveis problemáticas a desenvolver em estudos posteriores. Esta secção realizará a síntese do cruzamento das ideias apresentadas na primeira parte – abordagem teórica – com a segunda, onde se pretende apreender, de um modo empírico, de que modo a análise musical pode contribuir na informação da interpretação.

CAPITULO UM

A interpretação como processo

Definição de Interpretação

Neste capítulo a interpretação é abordada como um fenómeno processual onde se associam os factores ligados ao intérprete e à obra a interpretar. Podemos estabelecer desde já uma articulação entre ambos, na medida em que o fenómeno interpretativo se baseia numa construção interactiva que depois de passar por várias fases, culmina na apresentação pública da obra. Assim, serão apenas abordados os aspectos ligados ao binómio **INTÉRPRETE↔OBRA**, focalizando no entanto o estudo maioritariamente no intérprete, devido à sua acção como elemento que, apesar de autónomo nas suas decisões interpretativas, está inserido num contexto sócio-cultural e ritualista que não pode deixar de ser tido em consideração. De fora desta abordagem ficarão os aspectos que se relacionam com a concepção e recepção da obra musical, nomeadamente o que se refere ao compositor e público.

Para além da intersecção Intérprete/Obra, da qual resulta o acto interpretativo, serão questionados os pré-requisitos essenciais para a realização de uma interpretação. Neste âmbito será realizada a análise da literatura de vários autores (Clarke, Reid, Shaffer, Sloboda) procurando através desta questionar quais os parâmetros base para a construção do acto interpretativo.

Numa primeira abordagem serão analisados os três requisitos defendidos por Eric Clarke (2002) para o processo de construção de uma interpretação, tendo em conta (como foi referido na **Introdução**) o facto desta dissertação estar baseada essencialmente no acto interpretativo e consequentemente no intérprete.

Tratar a *performance* musical apresenta-se pois uma tarefa complexa baseada em constantes ambiguidades, tendo em conta vários aspectos; por um lado, o facto de se apresentar como um fenómeno processual onde cabem, não só os aspectos conceptualizantes da obra de arte musical, mas também as

características emocionais do indivíduo. Por outro, o seu envolvimento num ritual inserido num contexto cultural aparece também aliado a uma envolvente sócio-emocional que necessita uma abordagem cuidada.

É comum encontrar por parte dos compositores uma concepção própria da interpretação. Ravel¹ (citado em Long 1973:16) defende:

“I do not ask for my music to be interpreted, but only for it to be played.”

Também Stravinsky numa posição ainda mais radical apresenta o interprete como um simples transmissor da obra,² escrevendo:

“Music should be transmitted and not interpreted, because interpretation reveals the personality of the interpreter rather than that of the author, and who can guarantee that such an executant will reflect the author’s vision without distortion? “(Stravinsky 1936:75)

Este tipo de posição é levada ao extremo em Schoenberg, como podemos constatar pela sua afirmação de que o intérprete é “totalmente desnecessário, com excepção das suas interpretações servirem para que a música seja entendida por um público que não saiba ler uma partitura” ³ (Schoenberg citado em Cook, 1999:36). Apesar do radicalismo destes dois últimos compositores citados, podemos reter como ideia principal a *interferência* do intérprete na obra musical, possibilitando a inclusão de uma vertente emocional associada à expressividade e centrada em escolhas que irão constituir o processo de interpretação. Deste modo, o intérprete, ao contrário das ideias defendidas por alguns teóricos e compositores, aparece indissociável da obra em acção, contribuindo para uma maior complexificação deste acto, uma vez que nos encontramos perante realizações subjectivas.

¹ Marguerite Long, *At The Piano with Maurice Ravel*, London, 1973

² Note-se no entanto que o compositor não exclui o mesmo intérprete

³ Tradução da autora:

No original: ‘totally unnecessary except as this interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print’ (Cook 1999:36)

Como foi atrás referido, Clarke procurou sistematizar esta complexidade, com fundamento na psicologia da performance (Clarke 2002:60) em três aspectos chave:

1. **Capacidade física e intelectual** – Este aspecto que enuncia as duas capacidades necessárias ao indivíduo que pretende interpretar, engloba as possibilidades técnicas e de domínio instrumental que se apresentam de grande importância para se poder pensar em interpretação.
2. **Expressão** – Este é um dos factores primordiais para que possamos considerar uma interpretação, uma vez que esta é uma das características principais das artes performativas.
3. **Movimento corporal** – A percepção do corpo como elemento expressivo é um dos aspectos mais relevantes na construção e fruição de qualquer acto interpretativo.

No que respeita ao primeiro, podemos descrever como capacidades físicas e intelectuais: a memorização, o controle do movimento físico, a coordenação e independência das mãos (no piano solo) e a coordenação entre intérpretes (Shaffer 1984:577). No entanto, todas estas faculdades podem ser encontradas noutras manifestações artísticas, mas é a simultaneidade destes elementos demonstrada através do domínio técnico de um instrumento que estabelece a diferença com as demais artes performativas. Ainda neste âmbito, outro factor a ter em consideração é o tempo; toda a interpretação está centrada num determinado tempo cronológico (que se passa normalmente no decorrer de uma apresentação pública, num momento) e num determinado *tempo* pré-determinado pelo compositor da obra que “comanda” a velocidade da sua realização. Estes dois aspectos criam várias dificuldades no processo de interpretação, levando muitas vezes os intérpretes a um elevado nível de tensão; por um lado o ter que tocar *on time*, por outro, a efemeridade daquele momento e impossibilidade de o

repetir – tudo isto terá de ser conjugado com a coordenação motora em associação com um controle emocional só possível com uma grande capacidade de memorização⁴. Um dos perigos da interpretação poderá ser pois o esquecimento de determinada passagem da obra em concerto ou de determinada alteração de tonalidade; Henry Shaffer (1984:577 – 95) apresenta-nos uma tese onde defende que o conhecimento estrutural⁵ da obra funciona como um mecanismo para colmatar esse lapso. Assim, o autor afirma:

“It is the presence of information about musical structure within the mental program for controlling movement that make this emergency improvisation possible.”

Este ponto de vista está relacionado com a visão apresentada na Introdução, onde a interpretação (ou *performance*) era abordada como resultado de um esquema processual – por *processo* podemos entender todas as fases de preparação da obra, recordemos:

- A leitura da obra
- O estudo (individualizado)
- O ensaio
- A performance (ao vivo ou em estúdio - em gravação)

Tomemos como primeira análise a leitura de uma obra musical e o seu estudo individual; nesta situação específica, o intérprete encontra-se liberto de alguns dos eventuais condicionalismos sócio/culturais inerentes a uma apresentação em concerto, nomeadamente os aspectos relacionados com a ansiedade resultante do acto público, podendo deste modo levar a cabo uma experiência interpretativa solitária. Que tipo de abordagem levará a cabo?

As reacções dos intérpretes são bastante díspares, no entanto será possível proceder à enumeração de determinadas acções padrão nesta primeira

⁴ Note-se que nem todos os intérpretes realizam as obras de memória, esta característica será mais comum em pianistas ou solistas de orquestra. Em casos específicos, por exemplo em concursos, já será mais comum dar-se esta situação.

⁵ Este aspecto será desenvolvido no CAPÍTULO 4

abordagem. Assim, certos indivíduos procedem a uma leitura global da obra e consequente desenvolvimento de ideias interpretativas que surjam da mesma, outros preferem isolar à partida as passagens tecnicamente difíceis e desenvolver o seu estudo. Podemos ainda encontrar casos em que o executante prefere partir do primeiro material temático e desenvolver logo uma linha de interpretação que marcará toda a obra (Reid 2002: 108 -109).

Em relação a este aspecto, Eric Clarke (2002) apresenta como questão de base ‘what performers do’ para dar uma primeira resposta, segundo ele, óbvia.

“They produce physical realizations of musical ideas whether these ‘ideas’ have been recorded in a written notation, passed on aurally (as in a non-literate culture) or invented on the spur of the moment (as in free improvisation). The most basic requirement is that a performer should produce (more or less) the correct notes, rhythms, dynamics etc. of a musical idea – if an appropriate point exists (notational or conceptual) against which ‘correctness’ can be measured.” (Clarke 2002:59)

Esta resposta de Clarke apresenta a sua opinião sobre as características que considera mais importantes no âmbito da leitura à primeira vista: tocar de um modo mais ou menos correcto as notas, o ritmo, as dinâmicas, todos os elementos simbólicos que compõem uma partitura, sendo utilizada como ponto de partida para algo mais complexo e ambíguo, que o autor traduz por expressividade interpretativa⁶.

“However, over and above that, performers are expected to animate the music, to go *beyond* what is explicitly provided by the notation or aurally transmitted standard – to be ‘expressive’. Not surprisingly, a substantial amount of research on the psychology of the performance has in one way or another been focused on questions of interpretation and expression.” (Clarke 2002: 59)

No caso de estudantes acontece muitas vezes a recorrência a interpretações de referência da obra em questão, quer pela audição de gravações ou concertos da mesma, quer pela procura de *imitar* a interpretação do seu

⁶ Este assunto será desenvolvido ainda neste capítulo, na secção intitulada “**A expressão**”

professor, no entanto o mesmo poderá acontecer com intérpretes mais experientes.

Segundo Reid (2002) tanto a pedagogia como a psicologia têm vindo a atribuir uma importância à audição de outras interpretações como meio de desenvolvimento efectivo das capacidades interpretativas. A referência de Sloboda aos “analytic listening powers” corrobora o envolvimento da psicologia da música nesta tese:

“Performing expertise first requires analytic listening powers of a developed kind so as to be able to ‘latch on to’ the minute timing and intensity (i.e. dynamic) variations that make a master interpretation and then *imitate* them. In my own experience, and that of many musicians, there is no really satisfactory way of *describing* expressive variations in a way which allows one to incorporate them into one’s own performance. Expressive techniques are passed from one musician to another by demonstration. That is why master musicians are nearly always passionately interested in hearing the performances of the other masters.” (Sloboda 1985: 88)

Tendo em conta os autores anteriormente abordados será possível estabelecer como pontos fundamentais da construção interpretativa da obra os seguintes factores:

- Leitura e conhecimento estrutural da obra;
- Elementos expressivos, representados pela simbologia musical;
- A audição de outros intérpretes como estratégia de conhecimento e desenvolvimento das capacidades interpretativas;
- Definição de uma certa forma de realizar a obra, tendo em vista os objectivos e o carácter da mesma – o factor **estilo**, que podemos conotar sem dificuldade com determinada época ou período musical.

Este último elemento aparece-nos já no âmbito de uma fase posterior na construção da obra como poderemos constatar através de uma análise do

momento de ensaio da obra. Assim, quer seja num ensaio dirigido ou partilhado⁷, o seguimento das características estilistas do período musical em que a obra se insere é uma das condições necessárias para uma interpretação coerente. As demais condições prendem-se com os parâmetros relativos à expressividade, e surgem na obra musical sob a forma de símbolos de dinâmica, articulação, andamento ou timbre, devendo merecer por parte do intérprete uma realização cuidada. No entanto, as indicações atrás mencionadas possuem um grande défice de precisão, o que origina uma abertura às possibilidades de fazer algo diferente de outro qualquer intérprete. Reid (2002) apresenta-nos esta ambiguidade como uma forma de dar mais responsabilidade ao intérprete, de modo a que a sua realização da obra não esteja sujeita só às prescrições do compositor.

“A score might contain a variety of expressive indications to aid the performer’s interpretative choices, but (...), expressive notation lacks precision. The performer will still have to decide how strongly to play a *forte*, how long to hold a fermata or how short to make a staccato. Performers must tread the difficult path between the need to respect the score, which represents the composer’s informations, and the desire to exercise their own creative insights.” (Reid 2002: 106)

Ainda sobre esta necessidade de tomar decisões interpretativas, o autor insere nesta problemática o contexto técnico, relacionando assim a capacidade de realização interpretativa da obra com a capacidade e destreza técnicas do intérprete:

“In preparing a work for performance, the musician has to negotiate between the process required in formulating interpretations and in developing the appropriate technical skills. (...) This requires the development of an appropriate technical facility in order to play or sing the notes and realize the musician’s own interpretation. Technical and interpretative practice require different but related practice techniques.” (Reid 2002: 108, 110)

⁷ Entenda-se por “**ensaio dirigido**” o ensaio em orquestra ou em ensemble com direcção; a expressão “**ensaio partilhado**” pretende descrever um ensaio de música de câmara ou de um solista com acompanhamento.

Deste modo, a interpretação afasta-se da visão, muitas vezes defendida, que a apresentava como uma inspiração ou intuição em nada ligada aos aspectos práticos do dia a dia do treino musical, aproximando-se assim de um acto premeditado e consciente que envolve o intérprete não só de um modo intelectual, mas também físico e emocional não esquecendo o contexto social.

“Musical performance is undoubtedly a highly complex creative process. Achieving a competent and original performance is a skilled and intentional process, which involves an intricate sequencing of physical coordination and motor programming. This interacts with a detailed mental representation of the musical structure to be performed, which depends upon knowledge of the particular musical culture.” (Correia 2003:1)

Correia apresenta ainda um modelo explicativo⁸ do “*modus operandi*” dos intérpretes, que podemos esquematizar da seguinte forma:

Contextualização (<i>Contextualization</i>)	Contextualização e percepção da obra musical
Exploração emocional⁹ do contexto (<i>(E) motionally exploring the context</i>)	Exploração da percepção da obra através da construção de narrativas que serão inicialmente transmitidas fisicamente e depois transformadas em som
Co-activação (<i>Coactivation</i>)	Assimilação profunda das narrativas musicais (e emocionais) física e psicologicamente através de um processo de repetição
Devir (<i>Becoming</i>)	Exploração do modo de comunicar estas narrativas musicais (e emocionais) ao público

Será pois no âmbito de uma interpretação decorrente da actividade física (movimento) e intelectual (aliada ao emocional) que poderemos considerar como novos parâmetros na construção do acto interpretativo a expressão e o envolvimento corporal. O corpo envolvido na tradução da expressividade escapa às conceptualizações e formalismos de avaliação resultantes das abordagens analíticas.

⁸ Modelo traduzido e adaptado pela autora

⁹ No original (*E*) *motionally* inclui o movimento físico

A secção seguinte pretende delinear o percurso do conceito de expressão de um ponto de vista essencialmente histórico/filosófico, levando a cabo numa fase posterior uma pequena abordagem à psicologia da música, e de um modo mais específico à interpretação.

A expressão

Seguindo o esquema de Clarke, o segundo parâmetro na construção da interpretação é a expressão. A realização de uma exploração histórica / filosófica do conceito de expressão (exploração essa que hoje em dia também se dá na psicologia) surge da necessidade de clarificação de conceitos, uma vez que os diferentes significados usados tradicionalmente sem grande rigor podem levar a associações pouco correctas. Podemos referir como exemplo a conotação deste conceito com a música do período romântico, existindo constantemente um paralelismo da expressividade com o sentimentalismo normalmente associado a esta época. Assim, serão apresentadas várias perspectivas conceptuais que permitirão chegar a uma conclusão sobre o papel do elemento expressivo no contexto interpretativo.

O conceito "expressão" tem sido usado de diferentes modos ao longo de toda a História das Artes, incluindo da Música. A separação entre *expressão* e *representação* tornou-se objecto de algumas reflexões filosóficas, nomeadamente no decorrer do século XIX, período em que o Romantismo acontece e se manifesta pela densidade emotiva colocada no acto criativo aliado à inspiração regida pela dor.

O papel da música é alterado neste período; com a emancipação da música *pura*, música instrumental, dá-se a emergência da expressão como nova concepção da obra musical. A ausência de palavras eleva a música a um estado expressivo até então inatingível, a uma libertação das amarras da significação, a um estágio maior entre as demais manifestações artísticas caracterizadas pela representação, pela transmissão de *mensagens*; a sua importância e consequente poder residem na possibilidade de expressar emoções e despertar novas sensações individuais, para além de uma transmissão racional de ideias e de conceitos. A cada indivíduo é dada a possibilidade de ter acesso a um significado diferente, consoante as suas vivências, os seus pensamentos e emoções; a música individualiza o SER HUMANO e torna-o único pela sua capacidade de sentir:

“ Cada indivíduo participa da universalidade humana de poder comungar sentimentos, mas sente-se indivíduo enquanto ser que sente, afinal, à sua maneira. Através da arte e particularmente da música, isto é, escondido da razão, o ser humano pode (...) experimentar o sentimento de pertencer a uma dimensão metafísica que não se apreende por conceitos, mas que se intui. (...) ” (Pombo 2001: 127-128)

W. H. Wackenroder desempenhou um papel importante na reflexão sobre o poder da música e sobre a sua capacidade de despertar esta nova sensação. Nos seus escritos de 1799, *Phantasien über die Kunst, für freunde der Kunst*, o musicólogo apresenta a sua visão sobre o misterioso potencial expressivo da música, afirmando que o material musical transforma o indivíduo.

Este entusiasmo de encontrar na arte dos sons a revelação dos estados da alma humana foi partilhado por inúmeros escritores, filósofos, poetas e músicos desta época, nomeadamente Herder, Hoffmann, Schumann, Berlioz, Weber e Jean Paul.

A expressão na música foi abordada pelos filósofos idealistas alemães de modo diferente. Hegel, vê a música como uma realização do espírito (*geist*), no entanto prefere (seguindo o ideal kantiano) a música vocal, mantendo alguma reserva no que respeita à música instrumental. Uma diferente concepção é apresentada por Schopenhauer, que se apresenta como uma das figuras mais importantes deste século na estética da expressão; a sua tese centra-se na representação da música como expressão da vontade, e coloca-a como única arte capaz de libertar o ser humano da fatalidade do destino.

A influência deste filósofo estendeu-se a alguns compositores, cujas ideias vão desembocar no ideal da expressão. Richard Wagner apresenta a síntese do pensamento de vários autores: da abordagem formal de Kant ao carácter sublime de Schopenhauer, e da união destes pensamentos com a expressividade romântica do seu tempo, culminando no idealismo da obra de arte total, que vai para além do drama e se desmaterializa em cada indivíduo, transformando-se em cada indivíduo.

“ [A música] é o coração do homem; o sangue, que aí começa a sua circulação, dá a sua cor quente, viva ao envelope exterior da carne; - e no interior, alimenta os nervos que actuam no cérebro, num *élan* impulsivo. Sem a actividade do coração, a acção do cérebro não seria mais do que um trabalho mecânico; a acção dos membros externos do corpo, um gesto maquinal desprovido de sensibilidade: pelo coração, o espírito sente-se aparentado ao corpo inteiro, o homem físico lança-se à acção inteligente.” (Wagner 1982: 118)

Usando como paradigma a obra de Wagner, Nietzsche apresenta de um modo dual a sua linha de pensamento. O poder da música reside no equilíbrio entre o seu carácter telúrico e sensorial do domínio do *dionisiaco*, e o lado *apolíneo*, calmo, ordenado e reflexivo. Deste encontro de extremos aparece a expressão da música, concentrada em sentimentos que vão sofrendo metamorfoses e acompanhando o estado íntimo do indivíduo, libertando-o de pré-conceitos, de pré-definições, permitindo uma pluralidade de leituras individuais do mundo, do universo invisível da obra de arte.

" A relação de Nietzsche e de Wagner foi também a crença na força inspiradora e redentora das ideias e, (...), no poder regenerador da criação artística. Ambos procuram desvendar a génese da obra de arte, para desvendar o segredo da existência. A obra da arte total aparecerá a Wagner como realização do desejo de estimular todos os sentimentos e (...) a expressão, categoria fundamental do pensamento musical de Wagner.

Para Nietzsche, a obra de arte é a obra musical, que nunca é encarada apenas como um tema filosófico, (...) A música é da mesma substância que a vida: há um profundo irracional que as caracteriza (...) A arte deixa de ser espectáculo, para se misturar com os elementos que fazem parte do património privado, íntimo do indivíduo”. (Pombo 2001: 178 – 179)

A irracionalidade da vida e a irracionalidade da música são para Nietzsche um sinónimo de um sentir afastado do intelecto, da razão: todo o universo das emoções se encontra numa dimensão dionisiaca, dos sentidos, das ideias orgíacas. O seu afastamento de Wagner está ligado a esta desesperada forma de sentir a música, a música pura.

"Wagner fala até à exaustão da união original da poesia e da música e Nietzsche retoma o princípio presente em Wackenroder do primado absoluto e autónomo da música instrumental pura. Nietzsche recusará a

importância do *libreto*, considerando-o sintoma de decadência (...) defende (...) que a música é o poder gerador da vida e de todas as criações artísticas, rejeitará Wagner (...) e acredita que um dia Apolo acabará por falar a linguagem de Dionísio" (Pombo 2001: 180)

À posição extrema de Nietzsche opõe-se o formalismo exacerbado de Eduard Hanslick. A crítica à teoria da expressão é levada a cabo no seu livro *Vom Musikalisch – Schönen* (O Belo Musical - 1854). Nesta obra o autor explora a ideia de belo, baseando-se numa refutação de várias teorias e fazendo uma apologia da ideia da obra de arte como expressão de si própria, numa posição clara de que o conteúdo e forma são os únicos meios de transmissão de alguma emoção. No decorrer destes escritos Hanslick apresenta uma lista de várias abordagens estéticas de diferentes autores, com o intuito de demonstrar o "amplo domínio destes princípios". A sua dissertação prende-se no entanto com uma busca de justificação para esse despertar de sensações *psicológicas* e *fisiológicas* que acompanha a arte musical.

"Constitui uma dificuldade extrema descrever o belo autónomo na arte sonora, o especificamente musical. Como a música não tem modelo na natureza nem expressa qualquer conteúdo conceptual, a ela só se pode fazer referência com termos técnicos secos ou com ficções poéticas. Todas as descrições fantasiosas, características, paráfrases de uma obra musical são figuradas ou erróneas. O que em outra arte é descrição, na música é já metáfora. A música pretende ser apreendida como música, e só pode compreender-se a partir dela própria, fruir-se em si mesma. (...) Ao insistirmos na *beleza musical*, não excluimos o conteúdo espiritual (...) ao transferirmos o belo na música essencialmente para as *formas*, insinuou-se já que o conteúdo espiritual se encontra na mais estreita relação com estas formas sonoras. O conceito de *forma* acha na música uma realização inteiramente peculiar.

As formas constituídas por *sons* não são vazias (...) não são simples delimitação linear de um vazio, mas espírito que se configura a partir de dentro." (Hanslick 1854: 43 – 44)

As influências de Hanslick e Schopenhauer dão-se, de forma directa e indirecta, nas teorias estéticas dos séculos XIX e XX, nomeadamente nas correntes ***simbolista***, ***impressionista*** e ***expressionista***. O simbolismo aparece como um herdeiro da tradição formalista, apesar da sua génese não se encontrar completamente suportada pela mesma. Sendo característica das artes visuais e

literárias, a sua transposição na música deu-se através de uma corrente denominada impressionista, cujos fundamentos se encontravam próximos, apesar da estética musical se encontrar numa linha de confluência de influências schopenhauerianas.

O expressionismo do século XX representa a estética da vontade universal de Schopenhauer, conjugada com o conceito freudiano de inconsciente; a expressão deixa de ser a representação das emoções individuais do compositor e passa a ser vista como a expressão directa do poder do inconsciente. Contudo, o expressionismo pressupõe um afastamento do EU, movendo-se vertiginosamente no sentido da abstracção, da não-figuração, da irrepresentabilidade.

A contra-corrente aparece-nos descrita por Adorno (1989), onde Stravinsky surge com a sua rejeição de Wagner e de todas as manifestações expressionistas, nomeadamente a Segunda Escola de Viena.

"O rechaçamento da expressão, (...) em Stravinsky constitui o aspecto mais evidente da despersonalização (...) a expressão que procede sempre da dor do sujeito frente ao objecto está proibida (...) Não se deixa perturbar por impulsos, mas se comporta como se operasse no reino das ideias (...) a negação da expressão não é uma simples recaída na perversa inumanidade, o que poderia resultar cómodo ao ingénuo humanismo. A expressão experimenta o que mereceu. Não somente na música, (...) mas socialmente o substrato da expressão – o indivíduo – está condenado, pois ele mesmo forneceu o princípio destrutor dessa sociedade (...)" (Adorno 1989: 136 – 137) ¹⁰

Theodor Adorno explora o conceito de expressão traçando uma contextualização e firmando, de um modo determinado, o carácter autónomo da obra musical resultante da lógica e racionalidade do material musical e da aparente irracionalidade da expressão. Defende ainda que o carácter *mágico* da obra de arte se encontra no material da mesma e os dois elementos interagem, resultando naquilo que Adorno apelidou "fenómeno de interferência" e que pode resumir-se como tensão expressiva da obra. Nota-se no pensamento deste autor

¹⁰ Estas são algumas das considerações levadas a cabo por Theodor Adorno no capítulo *Stravinsky e a Restauração*, no seu livro *Filosofia da Nova Música*, Editora Perspectiva, 1989, Pág.136, 137

uma influência clara do carácter formalista de Hanslick em conjugação com o pensamento de Hegel.

Ainda do ponto de vista da abordagem filosófica, para além de Adorno, houve outros autores se notabilizaram no domínio da teoria da expressão, nomeadamente Leonard B. Meyer. No livro *Emotion and Meaning in Music*, Meyer apresenta uma apresentação do carácter expressivo da obra, relacionando-o directamente com aspectos relativos a teorias fisiológicas e psicológicas da emoção, formando um pensamento que inclui parâmetros formais da música. O capítulo dedicado à *performance* faz uma apreciação muito interessante do papel do intérprete, colocando-o no papel de criador sensível e livre. Toda a teorização deste autor assume uma dualidade colocando em *confronto* o indivíduo como ser que sente, com a obra de arte, vista como universo autónomo e organizado, possuidor de uma lógica intrínseca. Desta antítese deverá resultar uma acção criadora baseada na expressão da *percepção* que o indivíduo tem em contacto com o objecto artístico.

No domínio da psicologia da música vamos encontrar outras definições desta importante componente da interpretação, situando-se todas numa vertente de completa relação entre o sentimento e emoção humanas e a capacidade de transmitir expressão artística. Carl Seashore apresenta a seguinte definição: "The artistic expression of feeling in music consists in a esthetic deviation from the regular – from pure tone, true pitch, even dynamics, metronomic time, rigid rhythms etc." (Seashore, 1938: 9)]

Divergências

Toda a apresentação anterior está fundamentada no princípio que defende a expressividade como dimensão inseparável do ser humano e como exaltação desta capacidade na sua afirmação como indivíduo capaz de se emocionar, de realizar nas suas acções o espelho da sua vida. No entanto, existem autores que desenvolveram teses contrárias e, apesar de existir uma aceitação da

característica expressiva da obra de arte, apresentam um afastamento do binómio vida → obra de arte. Tomemos como exemplo Roger Scruton; no seu livro *The Aesthetics of Music* (1999: 140 – 169) desenvolve teses no campo de *expressão* procedendo à refutação das teorias anteriores. Deste modo, são enumerados três *Elementary Errors*¹¹, que o autor considera mais comuns nas abordagens à expressividade:

1. A biografia

Segundo Scruton, a teoria que baseia o acto expressivo no estado psicológico do indivíduo pode ser posta em causa; Se tivermos em mente exemplos anteriores ao chamado período romântico, damos conta que a expressão de sentimentos nem sempre transforma a obra no reflexo psicológico do artista. Tomando como exemplo a Sinfonia Júpiter (K.551) de Mozart, e tendo em conta que foi realizada numa altura de extrema infelicidade, verificamos que ao contrário do que seria esperado, constitui uma clara transmissão de alegrias e de esperança. O artista funde-se com a obra e despersonaliza-se para se transformar no seu alter. Apesar da criação artística estar impregnada da intenção humana, da sua sensibilidade e capacidade de sentir não há uma transposição linear da vida para a obra; a obra aparece-nos como ente autónomo e possuidor dos seus próprios conteúdos de expressão.

2. A evocação

O autor apresenta neste âmbito a seguinte posição: a expressão numa obra de arte aparece-nos por vezes ligada a uma associação de significados. Se pensarmos na música programática, constatamos que centrou a sua expressividade na evocação de paisagens ou sentimentos supostamente retirados das ideias e emoções do compositor; no entanto, este direccionar do significado da obra apresenta um afastamento efectivo da possibilidade de pluralidade, de existir uma fruição – de cada um sentir a obra de arte como única

¹¹ **Roger Scruton** - *The Aesthetics of Music*, OXFORD University Press, 1999 - Cap.6 - Expression

e simplesmente sua. O momento de encontro do homem com a manifestação artística é um acto solitário de emotividade e não pode ser reduzido a uma indução de determinados estados de alma.

3. A semelhança

Scruton apresenta uma reflexão bastante pertinente do terceiro aspecto, relacionado com a procura de semelhanças na percepção da obra:

“ (...) o que é que significa *semelhança*? Se dissermos que a música soa como um estado de espírito, é uma visão pouco coerente: como é que soa um estado de espírito? Mas, se dissermos que o que ouvimos em sons se assemelha a um estado de espírito, isso pode ser verdade: mas só se conseguimos ouvir um estado de espírito na música. E o que é que isto significa? Definitivamente é o que precisamos de descobrir”. (Scruton 1999: 147 – 148)¹²

A abordagem anterior leva-nos a concluir da ausência de consenso no que respeita aos elementos ligados à expressão, oscilando da conotação como representação (demasiado romantizada) para uma vertente mais formalista (muito conceptual, à análise). No entanto, as teses atrás apresentadas não representam um contributo substancial para a construção do acto interpretativo, sendo necessário a inserção de outro factor que possa levar à criação de um sentido. O factor em questão poderá resultar da acção interpretativa, representada pela transformação dos símbolos da partitura em sons transmitidos pelo intérprete bem como do seu envolvimento representado pelos movimentos expressivos do corpo.

“Focusing on the body as the source of musical expression implies that musical expression is a means of communicating basic qualities of human nature to another, qualities which emerge out of movement and which are translated and abstracted into musical forms. “ (Davidson 2002: 145)

Outros investigadores focaram a importância do envolvimento do corpo na interpretação, apresentando-o como factor base da mesma:

15 Tradução e adaptação da autora

“Musical performance is the construction and articulation of musical meaning, in which the cerebral, bodily and historical attributes of a performer all converge (...) as an expression of performer’s mind”. (Clarke, 2002:68,69)

“(...) meaning in music performing, be it more or less representational, seems to be about constructing a narrative of musical gestures and revealing, thus, the deep structures of our bodily experience”. (Correia, 2003:120)

Para além destas posturas específicas que se relacionam com a interpretação, também ao nível da pedagogia se encontram posições que defendem o envolvimento do corpo como parte essencial do desenvolvimento de uma educação musical. Assim, a primeira figura que deverá ter destaque neste campo é Jaques-Dalcroze (1865-1950) cuja base pedagógica assenta num primeiro patamar denominado *Eurhythmics*:

“Dalcroze Eurhythmics is an approach to music education based on the premise that rhythm is the primarily element in music, and that the source for all musical rhythm may be found in the natural rhythms of human body. (...) He worked to free his students of conflicts between mind and body, between feeling and expression. He hoped to balance the interaction of the nervous system and the muscles, to train the body quickly and accurately to perform commands given by the brain. He hoped to create a harmony between the temperament and the will, between impulse and thought.” (Choksy, Abramson, Gillespie, Woods 1986: 27,28)

A teoria de Dalcroze assenta também na conexão entre a mente e o corpo, apostando num equilíbrio entre a compreensão da obra (estrutura) e a sua expressão.

Todos estes autores corroboram a tese que apresenta o corpo como elemento capaz de transmitir a expressividade latente nas estruturas musicais. É pois partindo desta conclusão que se pretende apresentar o envolvimento do intérprete, e mais especificamente do seu corpo na interpretação, que passamos à secção seguinte, onde esta temática será desenvolvida e onde haverá lugar para a reflexão sobre a importância deste elemento.

O corpo em *performance*

O terceiro aspecto apresentado por Clarke foca o papel do corpo no âmbito da interpretação. Deste modo, será realizada uma análise de posições defendidas por vários autores que possuem estudos neste campo, com o objectivo de fundamentar a importância que julgamos que o corpo terá no âmbito do acto interpretativo.

O papel desempenhado pelo corpo em *performance* centra-se especificamente nos movimentos levados a cabo pelo mesmo, transpondo assim todo o movimento musical para uma dimensão física. A relação entre a música e o movimento humano foi alvo de pesquisas nos anos trinta por parte de Alexander Truslit¹³. Nesta investigação experimental, o autor demonstrou que diferentes indicações de movimentos corporais resultavam em interpretações completamente díspares. Outro dos aspectos que podemos salientar na relação música/movimento tem a ver com a percepção; note-se que uma grande parte dos ouvintes frequentemente bate o pé ao ritmo da música ou tamborila os dedos. Também o intérprete transporta para a dimensão corporal o carácter da obra musical, levando-nos a isolar deste fenómeno dois aspectos relevantes: o corpo e a sua possibilidade de transmitir algo para além da linguagem verbal e o movimento corporal como capacidade expressiva.

“E é porque o corpo não está no mundo à maneira de uma árvore ou de uma pedra, que se dão experiências particularmente reveladoras do corpo como saber, sem que se dê o recurso explícito ao discurso ou à retórica. (...) A experiência criativa é a experiência de saber de alguma coisa que escapa, que não se pode precisar, que foge sempre, mas de cada obra faz a assunção” (Pombo 2001:139)

A visão apresentada pela autora no excerto anterior centra-se numa corrente filosófica defendida por Merleau-Ponty (1988), onde o fenomenologista apresenta um saber do corpo afastado do saber intelectualizado, aparecendo no entanto em dialéctica com o mundo onde está inserido, dando origem a influências mútuas:

¹³ Truslit, Alexander – *Gestaltung und Bewegung in der Musik*, Berlin 1938 - citado em Clarke (2002)

“E não se trata somente de uma analogia: é o mesmo mundo que contém os nossos corpos e os nossos espíritos (...) que liga as nossas perspectivas, que permite a transição de uma à outra (...) – quer se trate do detalhe de descrever uma paisagem ou de nos colocar de acordo sobre uma verdade invisível” (Merleau-Ponty 1988: 29 - 30)

Parece-nos importante realçar destes autores dois pontos fundamentais: o primeiro prende-se com a ideia de um saber ligado ao corpo, o que integrará naturalmente a compreensão e conceptualização das acções à *posteriori*, demonstrando deste modo que qualquer acto em *performance* assenta neste “conhecimento corporal” demonstrado pelo movimento físico. A segunda ideia a salientar está ligada a esta conexão do indivíduo (Ser) com o mundo de onde resultam influências mútuas baseadas em vivências quotidianas das situações.

Partindo destes pressupostos para o campo da interpretação/acção, tomemos como exemplo a *performance* em concerto para realizar uma análise da componente corporal nesse âmbito. Se procurarmos nos livros de pedagogia para a interpretação individualizada encontramos referências muito específicas no sentido do aluno (ou intérprete) ser incentivado a procurar uma boa articulação entre as ideias expressivas e o movimento corporal. Vejamos o exemplo seguinte: “The phrase ‘theatre of performance’ really means that your behavior and deportment should bear some relation to the character and style of the works performed”(Thurston 1985:57). Nesta recomendação, o autor apresenta-nos uma expressão que poderá servir de base para a apresentação dos aspectos mais relevantes do papel desempenhado pela acção corporal em *performance*: “teatro da *performance*”. Tal como veremos no Capítulo Dois, no âmbito da abordagem do papel do intérprete ao longo da história, a interpretação esteve sempre bastante ligada a representações teatrais onde um dos elementos centrais consistia na utilização do corpo como elemento comunicativo e expressivo. Ao retomar esta vertente pretende estabelecer-se um paralelismo entre estas duas manifestações artísticas, música e teatro, demonstrando que ambas possuem na presença física um meio de transformar a obra de arte, de lhe dar sentido através do movimento expressivo. No caso específico da interpretação de uma obra

musical o indivíduo transforma todo um conjunto de elementos estruturais num momento sonoro de expressão comunicativa que ao longo de toda a evolução da interpretação nunca se dissociou do movimento corporal.

“A concern with the human body and the role of bodily movement recognises that structure is not the sole determinant of expression (in music). A wide range of other factors will shape the result (...) Movement and the human body are particularly significant in this complex set of relationships for many reasons – the most obvious being that music is produced by movements of the body and instrument”. (Clarke, 2002:66)

No entanto, este aspecto *teatral* não poderá ser dissociado dos restantes (em especial a capacidade mental e técnica para interpretar), sendo inclusive possível concluir que, por exemplo, a falta de domínio técnico da obra pode inibir não só a possibilidade de interpretar de um modo expressivo, mas também a capacidade de transmitir fisicamente (pelo movimento corporal) esse domínio expressivo. Jane Davidson conclui precisamente o mesmo da realização de um estudo de caso com jovens pianistas (Davidson 1995):

“In fact, a small-scale study has shown that pianists could not play with optimal expression if their bodies were in any way constrained during the learning or performing process. Thus, finding the right mental and physical intention and allowing that to be freely communicated through the body seems essential in the production of a fluent and meaningful performance” (Davidson 1995: 31)

Assim, só um conhecimento global da obra poderá possibilitar um verdadeiro investimento não só na sua interpretação mas também na sua representação em *performance*, de modo a conseguir transmitir o seu potencial expressivo ou dramático, potencial esse (intelectual e/ou emocional) que só poderá ser transmitido pelo movimento corporal.

Os três aspectos (defendidos por Clarke) constituem o fulcro da construção interpretativa apresentada por autores ligados não só à psicologia da música mas também aos Estudos de Performance que reconhecem implicitamente estas três premissas; vejamos um exemplo:

“ (...) musical performance is a highly expressive and abstracted activity which emanates from a grounded bodily origin. For the performer, a careful balance is needed between control and abandon, between obey some rules and rebelling against others. Performance assumes a profound knowledge of music, the instrument and the self in the music. It is not an easy task to become a performer (...), but presenting a performance seems to be a rare opportunity (...) to share with others who and what they are precisely at that moment”. (Davidson: 2002)

No caso deste texto argumenta-se, através da integração de todos os aspectos da interpretação no movimento corporal, que o acto performativo é uma demonstração dos conhecimentos do intérprete acerca da música, do seu envolvimento pessoal, e do seu desempenho com o instrumento. Estes primeiros aspectos referidos não são mais do que um resumo de dois dos elementos considerados por Clarke (2002): a capacidade física e intelectual para interpretar, referida no movimento corporal, que a autora entende como o elemento expressivo visível neste processo, e que nos reporta ao terceiro elemento: a expressão.

Correia (2003) por seu lado, apresenta-nos o corpo pela sua capacidade de actualizar e transmitir cada elemento armazenado na nossa memória, dando origem à construção de narrativas emocionais (expressivas) realizadas na interpretação musical.

“This premise will be particularly relevant to the understanding of communication within the language of the gesture, music being a particular case of the latter. It establishes an emotional ground where meaning, gesture and emotions are available for new, *imaginative* combinations, that is, for the construction of emotional narratives within music and, more generally, within language of gesture. It follows as an immediate consequence (...) that there is unconscious work in all-meaning production where imagination is already operating and narrativity has its foundations”. (Correia, 2003: 15)

A reflexão sobre este processo levou-nos ao encontro da construção interpretativa desde a sua fase inicial (básica) de leitura até à apresentação em

concerto, colocando em questão as múltiplas vertentes sonoras da mesma obra, uma vez que o resultado da sua conceptualização seria basicamente igual. Hans Zender afirma:

“Uma obra musical não pode ser entendida somente com base na sua partitura; os sinais da partitura são relativos a uma futura actualização apresentada na interpretação, sendo cada interpretação desses símbolos completamente nova e por consequência uma versão diferente da mesma obra.”¹⁴ (1999)

Como conclusão poderemos estabelecer como ideia fundamental de toda esta reflexão que o corpo em *performance* poderá constituir um ponto de partida para a criação de uma cada vez maior interacção entre os elementos estruturais da obra musical – representados pela vertente analítica, e a expressividade resultante da envolvente corporal desenvolvida no âmbito de uma acção interpretativa (intelectualizada), apresentando-se este facto como um grande contributo para a problemática que pretendemos abordar nesta dissertação.

¹⁴ **Cook**, Nicholas; **Johnson**, Peter; **Zender**, Hans – *Theory into Practice*. Collected writings of the Orpheus Institute – Leuven University Press, 1999 – Tradução da autora

CAPITULO DOIS

O papel do intérprete, o seu modo de saber, o seu modo de trabalho

Introdução

“In my view, the interpreter should function in three capacities: as curator of a museum, as executor of a will, and as obstetrician. The job of the curator is an ‘historical’ one: he compares the text of the work with the original sources and familiarizes himself with the textual conventions and performing habits of the period. In doing so, he will discover that it is not enough to ‘observe the letter’ – as he will see if he should look, for example, at the Mozart piano concertos, the solo parts of which have hardly any dynamic markings, but contain fermatas and incomplete passages that have to be filled in by the player. At this point the curator hands over to the executor, who realizes that it is own breath which revives the breath of the composer, and who is aware that emotions and ears, instruments and concert halls have change since the composer’s day. The executor must not only have the ability to project the music of the past into the present, but also a faculty for reopening the gates of the past, for instance, he will reinvest the chord of the diminished seventh, which wore increasingly thin in the course of the nineteenth century, with its former ominous, demoniac, tonality-denying tension whenever this is required by the music.

If fortune smiles, the ‘moral’ function of the executor will be complemented by the ‘magical’ function of the obstetrician. It is he who protects the performance from the cold touch of finality, who leads the music back to its origin: the work, so it seems, is brought to life by the hands of the player.” (Brendel 1991: 117)

Este capítulo pretende ser um contributo para a clarificação do papel do intérprete, uma vez que a sua existência aparece cada vez mais colocada em causa por algumas correntes estéticas da música do século XX, nomeadamente as que se encontram ligadas à electrónica. Após a abordagem realizada no capítulo anterior sobre o acto interpretativo, parece-nos pertinente proceder a uma reflexão sobre a actual situação do *performer* no âmbito de um cada vez maior afastamento da música ao vivo, não só através da utilização dos já referidos meios electrónicos mas também devido à massificação da música por meio das gravações de concertos. Outra das razões para a elaboração desta abordagem prende-se com a necessidade de compreender a música e a sua interpretação do modo mais abrangente possível, apresentando-se assim pertinente uma clarificação do contexto histórico da mesma.

Naturalmente, não será possível atingir os objectivos anteriores sem abordar a envolvente social e ritualista da sua apresentação pública. Assim, a apresentação dos aspectos que definem a interpretação actual deverá ter em conta a herança histórica de um processo cultural desenvolvido ao longo de séculos, impondo-se portanto a realização de uma apresentação cronológica, ainda que não exaustiva deste enfoque.

Como objectivos estruturais deste capítulo teremos:

1. A evolução do papel do intérprete ao longo da História da Música, demonstrando em que medida a sua função evoluiu;
2. Reflexão sobre o papel do intérprete actual na cena da música contemporânea;
3. O intérprete no contexto sócio-cultural em que se insere, com as influências e os condicionalismos que daí resultam.

A interpretação ao longo da história

Os documentos disponíveis sobre a música na antiguidade, mais especificamente na antiguidade grega, chegam-nos por duas vias: pela iconografia e pelos escritos de teóricos da Idade Média. Tendo em conta tratados como o de Boécio (C.480 – 524), constatamos que a música era alvo de uma ligação muito próxima com a educação do indivíduo, apresentando-se mesmo como uma das quatro principais disciplinas do *quadrivium* impostas como base da sua formação.

“O seu tratado (de Boécio), escrito nos primeiros anos do século VI (...) era um compêndio de música enquadrado no esquema do *quadrivium*, servindo, por conseguinte como as restantes disciplinas matemáticas, de preparação para o estudo da filosofia” (Grout, 1994: 46)

“*De institutione musica*, cujos primeiros três livros eram decididamente pitagóricos, enquanto o quarto continha elementos provenientes de Euclides e Aristoxeno e o quinto, baseado em Ptolomeu (...).” (Grout, 1994: 46)

As referências acerca dos intérpretes propriamente ditos aparecem sempre num âmbito pedagógico, sendo comum encontrar-se em Platão e Aristóteles reflexões sobre o poder moralizante da música, bem como o modo de se executar a mesma sem cair nos excessos dos virtuosos. As referências nunca apontam figuras individualizadas, o que faz com que esses intérpretes permaneçam no anonimato.

“É o que nós devemos fazer. - Então que educação há-de ser? Será difícil achar uma que seja melhor do que a encontrada ao longo dos anos – a ginástica para o corpo e a **música** para a alma? - Será, efectivamente – Ora, começaremos por ensinar primeiro a música do que a ginástica? - Pois não! - Incluí na música a literatura, ou não? - Decerto. - Mas há duas espécies de literatura, uma verdadeira, e outra falsa! - Há.” (*Platão, Republica, II, 376e — 377, c.380 AC*)

“Alcançar-se-á a medida exacta se os estudantes de música se abstiverem das artes que são praticadas nos concursos para profissionais e não procurarem dominar esses fantásticos prodígios de execução que estão

agora em voga em tais concursos e daí passarem para o **ensino**. Deixem que os jovens pratiquem a música conforme prescrevemos, apenas até serem capazes de se deleitarem com melodias e ritmos nobres e não meramente nessa parte comum da música que até a qualquer escravo, ou criança, ou mesmo a alguns animais, consegue dar prazer (...) Àquele que combina a música com a ginástica na proporção certa e que melhor as afeiçoa à sua alma bem poderá chamar-se verdadeiro músico.”
(*Aristóteles, Política, c.330 AC*)

Os vestígios musicais da Roma antiga estão ligados a cerimoniais; por um lado à imergência do culto cristão, por outro aos acontecimentos civis e militares bem como a situações de trabalho. Os ritos de sacrifício e os festivais em honra de divindades (pagãs) tinham uma grande participação da música instrumental; as actividades dos artistas de rua (saltimbancos) eram também acompanhadas com música ritmada que convidava à dança e ao movimento.

Durante muitos séculos a Igreja foi um dos grandes promotores da realização musical. Inicialmente baseada numa tradição oral, a música religiosa dos primeiros séculos da Idade Média teve a partir do século VI o aparecimento das bases de escrita musical que só seriam sistematizadas por volta do século XII. Esta música vocal monódica, em latim, com melodias simples e carácter introspectivo anula completamente o indivíduo que a produz para exaltar a Deus, sendo o cantor um simples veículo de realização deste acto de fé – esta perspectiva afasta-se da ideia de autonomia da obra musical.

Ao contrário da música religiosa, a música profana deste período não teve qualquer espécie de organização ou de conceptualização, dando-se a sua propagação pela simples tradição oral.

Inicialmente ligada aos deveres dos chamados bobos da corte esta música ganhou maior credibilidade e foi atribuída a menestréis que se encontravam ao serviço de senhores feudais e posteriormente cantada por elementos da própria nobreza (incluindo alguns reis).

É no âmbito desta música cortesã que vamos encontrar os primeiros intérpretes *profissionais* da História da Música – os jograis. Estes músicos

executavam o repertório composto por outros, ao contrário de uma tradição bastante enraizada de cada indivíduo realizar a sua obra¹⁵. (Massin 1997)

A prática musical no Renascimento teve uma grande conotação com a organização social da época. Assim, a situação mais frequente consiste na associação das obras aos ambientes de igreja e palácios mas, à margem da cultura escrita surge um sem número de manifestações musicais de carácter rural atestadas pela iconografia que chegou aos nossos dias. É porém impossível saber que géneros musicais eram realizados mas pelo menos há o registo dos instrumentos utilizados. No que respeita às obras musicais que tinham lugar nas cidades, existe um maior número de documentos escritos relativos às mesmas; a informação¹⁶ é normalmente apresentada sob a forma de crónica ou descrição de determinado acontecimento. Vejamos o seguinte exemplo¹⁷:

“ (...) tocavam-se vários instrumentos baixos que produziam grandes melodias (...) estavam os meninos de coro da *Sainte Chapelle*, e cantavam belos *virelais*, canções e outras *bergerettes*, muito melodiosamente. E havia também grande número de clarins, trombetas, cantores, instrumentos altos e baixos de diversos tipos...”

A época renascentista apresenta uma grande evolução no que respeita à prática musical; a formação de pequenos coros e o aparecimento de *ensembles* instrumentais são dois factores de grande importância para a evolução da interpretação, nomeadamente em música de câmara. Outro aspecto a considerar é o aparecimento de música impressa, que contribuiu para o desenvolvimento da ideia de repertório musical.

O século XVII e primeira metade do século XVIII estão pautados por um grande desenvolvimento da música instrumental e da ópera, dando origem ao aparecimento de um novo tipo de interpretação baseada numa vertente tecnicista.

¹⁵ Note-se que ao nível da música religiosa já acontecia esta separação de papéis, no entanto foi só ao nível da música profana que se deu a individualização do intérprete, uma vez que na primeira se tratava de um grupo – normalmente coro.

¹⁶ A maior disponibilidade de informação deve-se sobretudo ao crescimento das cidades

¹⁷ Crónica de Jean de Troyes (c.1460) que descreve a entrada em Paris do rei Luís XI e da rainha Carlota.

A escrita instrumental ornamentada e o virtuosismo vocal operático levaram a uma necessidade de criar escolas para desenvolver e aperfeiçoar técnicas de execução. A um nível social vamos encontrar dois aspectos importantes; por um lado, o emergir do intérprete feminino (nomeadamente ao nível da ópera), por outro, o aparecimento de casas de ópera ou teatros especificamente destinados a espectáculos musicais. Estes aspectos, e em especial o segundo, esboçam o início da construção da relação do intérprete com um público anónimo que se afasta dos grupos elitistas de um passado recente que, devido à sua formação ou posição social, eram os únicos a possuir o privilégio de assistir a determinadas manifestações artísticas (e musicais). Poderemos deste modo afirmar que o género operático contribui grandemente para a massificação do acto musical, bem como para uma definição cada vez maior do papel do intérprete. (Massin 1997)

O equilíbrio na importância da música instrumental e vocal só se dá por volta de 1700, com a contribuição de compositores como Lully (Jean – Baptiste Lully – 1632/1687) e Corelli¹⁸ (Arcangelo Corelli – 1653/1713) cujos grupos instrumentais foram determinantes para a afirmação deste género.

A segunda metade do século XVIII apresenta como aspecto social mais importante a ascensão da burguesia, o que para a música se traduziu no aparecimento de um novo público cuja característica principal se prendia com a comercialização. A luta desta burguesia com a aristocracia manifestou-se também no campo cultural, levando a uma expansão da música instrumental a concertos privados e salas de concertos (criadas exclusivamente para esse fim em analogia à ópera).

Ao nível da publicação e difusão da música, o processo apresentava-se baseado nas necessidades do momento – as obras eram transcritas de modo a ir ao encontro das necessidades dos intérpretes – uma obra era escrita tendo em conta, por exemplo, o número de instrumentos disponíveis.

¹⁸ Note-se que Arcangelo Corelli desenvolveu paralelamente a carreira de violinista e compositor.

Um dos aspectos que levou à emancipação social dos compositores no decorrer do século XVIII esteve ligado ao facto dos mesmos começarem a vender as suas obras a diferentes editores, descentralizando assim a edição musical. Ainda neste âmbito, o intérprete começa a estar identificado, os concertos para instrumentos solistas são fundamentais para esta saída do anonimato a que o músico esteve sujeito tantos séculos; note-se que esta emancipação não é referente só a um tecnicismo virtuosista, mas também a uma certa expressividade melódica¹⁹ que começava a impor-se. Um dos exemplos mais significativos desta viragem aparece-nos com o Concerto para Clarinete e Orquestra K.622 de Mozart, onde o intérprete estava pré-definido, sendo a obra dedicada ao mesmo – Anton Stadler.

“Mozart wrote his last concerto in the autumn of 1791. It was a commission from his friend Anton Stadler (...) He was also the principal clarinetist in the Court orchestra in Vienna, and seems to have been an artist of remarkable skill and musicianship. After a 1784 performance of one of Mozart's wind serenades, a critic wrote to him that "Never have I heard such things as you are able to perform on your instrument. I would not have thought that a clarinet could imitate the human voice so deceptively as you imitate it. Your instrument is so soft, so delicate in tone that no-one who has a heart can resist it." Mozart wrote a string of masterpieces for clarinet, all for Stadler. As well as the Concerto, the Clarinet Quintet K.581 and the "Kegelstatt" trio K.498 owe their existence to Mozart's admiration and friendship for Stadler, and while the clarinetist received a series of personalized masterpieces. (...). “ (R.G.Bratby 2001)

Deste modo poderemos concluir que o século XVIII serviu de ponto de viragem da atitude estética perante a música, resultando numa compreensão da mesma sem o recurso à sua funcionalidade – o valor provinha de si própria.

“It was an understanding immediately intelligible to theorists willing, first, to abandon the belief that music should serve an extra-musical, religious, or social end, and then to adopt, in its place, the belief that instrumental music could be a fine and respectable art in service to nothing but itself”. (Goehr, 1992: 147)

¹⁹ Esta expressão de sentimentos, hoje tão grandemente conotada com a interpretação propriamente dita, foi definida por vários compositores, entre os quais Carl Philipp Emanuel Bach (1714 - 1788) que apresenta a seguinte tese: “Um músico não poderá emocionar-se ele próprio não se emociona. Alguns virtuosos de profissão, por mais que surpreendam com a agilidade dos seus dedos, não conseguirão saciar a fome dos seus ouvintes de alma sensível”

O século XIX caracteriza-se pelo aparecimento de Conservatórios por toda a Europa, o que levou a um grande progresso dos níveis de *performance*, uma vez que os alunos desenvolviam a sua interpretação no âmbito de um treino sistemático e concluíam os seus estudos com uma grande segurança técnica, (preparados para explorar as possibilidades dos seus instrumentos). O Conservatório de Paris (existente desde 1794) foi particularmente importante no que respeita à influência pedagógica na interpretação, apresentada nos métodos elaborados pelos seus professores, bem como para a criação de escolas de interpretação ao nível de vários instrumentos.

“The existence of national schools of performance associate with particular instruments was generally acknowledged through the nineteenth century. (...) Descriptions of national schools of performance often reflect the contributions of both composers and performers: the phrase has been variously used to identify particular approaches to musical expression, playing technique, choice of repertoire and even organization of curricula” (Ritterman, 2002)

Aliado a este novo virtuosismo técnico vamos encontrar um recurso cada vez maior à expressão musical, sendo estes dois aspectos comuns a grandes intérpretes desta época. Liszt parece ser, no entanto, o mais paradigmático de todos.

“In reality, Liszt stood in angry opposition to the drawing-room virtuosity of his time. He was first and foremost a phenomenon of expressiveness – Schumann called him ‘Genie des Vortrags’ (‘a genius of interpretation’) – so much so that is said to have infused even Czerny and Cramer studies with radiant life. The frenzy and poetry of his music-making, allied to the new found daredevilry of his technique, must not only amazed the general public, but also dumbfounded his fellow pianists in the early years.” (Brendel 1991: 79)

Outros aspectos marcantes do panorama musical desta época estão ligados à promoção do papel do maestro (resultante da evolução das orquestras sinfónicas), ao aparecimento da crítica musical/ estética musical (Eduard Hanslick – 1825/1904) e consequente desenvolvimento de uma apreciação crítica sobre o tipo de interpretação das obras de períodos anteriores e contemporâneos.

A utilização de uma agógica musical exaustiva e indicações precisas na partitura estreitam a ponte compositor/intérprete. Apesar da clarificação das indicações, o intérprete continua a realizar as obras de um modo muito expressivo e claramente ambíguo, dando origem a uma interpretação diferente em cada apresentação da obra.

O século XX será marcado pela globalização resultante do desenvolvimento dos meios de comunicação, abrindo a possibilidade de difusão e consequente conhecimento de obras e interpretações até então inacessíveis ao público em geral. O factor mais importante foi sem dúvida o desenvolvimento da gravação sonora. Devido a esta possibilidade, pela primeira vez foi possível preservar as interpretações, em vez de as descrever – os intérpretes passaram a ter a possibilidade de ouvir não só as outras interpretações várias vezes, como também as suas próprias, permitindo uma auto-crítica até aí bastante difícil de pôr em prática. Para além de todos estes aspectos, a gravação abriu um caminho para um estudo da interpretação ao nível histórico, dando assim a possibilidade de fidedignamente se proceder a análises e comparações de versões da mesma obra (pelo mesmo ou por diferentes intérpretes).

A segunda metade do século XX também marca definitivamente a alteração do papel do intérprete²⁰ devido a experiências no campo da tecnologia – a fita magnética faz com que pela primeira vez o compositor não necessite do *performer*. Mas outras alterações estavam ligadas a esta nova possibilidade, deixando mudanças profundas em aspectos muito importantes:

- A primeira prende-se com a disponibilidade de novos sons, permitindo uma emancipação dos mesmos (sons) face aos instrumentos que tradicionalmente o produziam;
- Outra das possibilidades esteve ligada à capacidade de repetição de materiais de um modo praticamente infinito, permitindo não só uma maior

²⁰ Note-se que esta alteração se deu no âmbito da interpretação da música contemporânea, não poderemos aplicar estas mudanças à interpretação de obras de compositores ou períodos musicais anteriores.

possibilidade de manipulação dos mesmos mas também um controle total da interpretação;

- A música passa a ser apresentada sob um ponto de vista racionalista, sem interferência do 'mediador (intérprete).

Esta apresentação tão negativista dos factos leva-nos a concluir o quase desaparecimento do *performer*, no entanto isso não ocorreu, dando-se antes a alteração do seu papel na música contemporânea. As principais mudanças prenderam-se com a necessidade de interacção – com os materiais gravados, o compositor da obra e com o grupo, associada a uma transformação do intérprete em actor que deve conscientemente usar o espaço de acção como um cenário da obra. Da interacção com o compositor resulta um desenvolvimento cada vez maior de materiais, técnicas e efeitos possíveis, no entanto todas estas relações desembocam num novo virtuosismo. (Salzman, 1988)

“This ‘new virtuosity’ was not mere embellishment but an organic part of the musical substance itself. A unified set of actions and gestures functions as a source of thematic ideas which form relationships – (1) between performer and score; (2) between real (i.e. clock) time and psychological time; (3) between fixed units of measure and open cadenza; (4) between control and complex precision on the hand and the open play of color and virtuosity on the other; (5) between the uniqueness of the individual performers (in character, in material, even in space) and the overall unity of the conception; (6) between the requirements of what can be perceived and new ideas of concept, activity, and substance extended in every direction and dimension to the most extreme limits” (Salzman, 1988:167).

Tendo em conta todos os aspectos anteriores, poderemos considerar como conclusão sumária que a interpretação assentou durante toda a história da música ocidental numa interacção constante entre compositor e intérprete, baseada nos aspectos que o compositor podia especificar na notação e naqueles que eram deixados, por convenção ou necessidade, ao cuidado do *performer*.

“ (...) por necessidade, em consequência da falta de sinais adequados na notação. Como exemplos desta liberdade (...) podemos apontar os seguintes: opção entre vozes e instrumentos na maior parte da música polifónica até final do século XVI; instrumentação opcional no século XVII;

o baixo contínuo (...); ornamentos não especificados de uma linha melódica nos séculos XVII e XVIII; (...) A liberdade ligada à notação pode ser ilustrada no campo da dinâmica: apesar do número crescente de sinais (...) de intensidade que surgiu no século XIX, as indicações continuavam a ser apenas aproximadas e relativas. (...)

No século XX os compositores procuraram exercer um controle total sobre a execução através de um sem número de indicações (...) No entanto, este controle total só foi possível, ou quase possível, no caso de obras integralmente electrónicas, onde se dispensava o executante.” (Grout 1994: 748)

Podemos ainda acrescentar que a insuficiência ou ausência da partitura permitiu uma maior liberdade do intérprete, colocando-o no papel de co-compositor, uma vez que participa na construção da obra musical.

O papel do intérprete actual na música contemporânea

O desenvolvimento de várias tecnologias ligadas à produção, manipulação e difusão do som levou a uma mudança na relação triangular: **Compositor** ↔ **Obra** ↔ **Intérprete**, resultando assim numa nova estética musical baseada na ideia de valorização e consequente emancipação da obra. A existência da obra musical deixa de estar em causa com a ausência do intérprete, os novos meios electrónicos são auto-suficientes na criação e execução da obra, indo de encontro a uma procura de continuidade da mesma para além do seu criador.

“ (...) the greatest objective is when the composer disappears, the performer disappears, and remains only the work”. (Boulanger, 1976: 125)

De encontro a esta postura, de mudança na produção musical deste século, Goehr, no seu capítulo “*Werktreue: Confirmation and Challenge*” apresenta-nos como factores de impacto o formalismo e a tecnologia que, tal como no século XIX²¹, se opõem a um pensamento musical mais expressivo.

“Formalism has increasingly inclined towards positivism to the extent that reference to ‘subjective’ principles having to do with personal, ‘pathological’ feelings has effectively been banned from the account. Such anti-subjectivism has found further support in technological changes affecting forms of musical production and reproduction. The invention of a technical means of production undermines, and imposes limitations upon, the contribution of human participation in the sphere of musical production, or so it as been argued. Through electronic equipment, both notation and performance can given a form approximating more closely than ever before to the condition of the work itself, because such equipment greatly reduces the possibility of human error.” (Goehr, 1992: 267)

Mas, os anos 50 trazem novas mudanças estéticas de reacção artística à excessiva conceptualização da obra de arte: aparece-nos o *happening* com objectivos que pretendem estabelecer uma viragem para o acontecimento artístico em si. Deste modo, a obra de arte decorreria de um gesto, invadindo

²¹ O formalismo liderado por Hanslick enfatizava a forma musical – estrutura e a auto-suficiência da obra, representada pela sua existência material (escrita), por oposição aos ideais românticos que, no campo da subjectividade artística, valorizavam aspectos ligados à expressão, à emotividade e sobretudo a uma interpretação construída com base nos sentimentos e experiências pessoais do indivíduo (artista).

determinados espaços pouco comuns à produção artística, bem como o quotidiano dos indivíduos numa provocação centrada na improvisação. O espectador era estimulado a participar na construção artística em oposição à tradicional postura de mero espectador.

O *happening* resulta de uma atitude interdisciplinar iniciada por John Cage (desde 1958) e continuada por Allan Kaprow e Robert Whitman e uma das referências artísticas desta manifestação centra-se na estética performativa Dadaísta²² concebida como forma de estímulo crítico e participado do espectador, tendo sempre em mente nestas *performances* o binómio ARTE=VIDA.

A denominação *happening* deve-se à obra de Allan Kaprow “18 Happenings in 6 parts”.²³ Para além de uma organização compartimentada, os *performers* eram vistos como objectos dentro da globalidade do *design* do ambiente, em conjugação com som, cores e luzes. A atitude dos *performers* deveria centrar-se na capitalização de ocorrências não planeadas que, ainda que fantasiadas, teriam como base a vida real. Ordenadas de um modo grosseiro, estas situações tinham como primeiro propósito sugerir temas e significados básicos.

Para além de se encontrar envolvido no aparecimento desta manifestação artística, John Cage será um compositor contra a corrente do controle total da obra musical. A sua postura vai no sentido de uma desconstrução total da institucionalização dos papéis do compositor, intérprete e até da sala de concertos (Goehr, 1992: 26) – o seu método de composição baseou-se na indeterminação, (que tal como o termo indica, reside numa ausência de determinação, de pré-existência ou de estruturação) e também no acaso (que está baseado em operações mais ou menos aleatórias). Dentro destas *técnicas* John Cage utilizou diferentes estratégias para a elaboração das suas obras; as mais comuns

²²O termo Dada, que em francês significa "cavalo de pau" foi escolhido ao acaso pelos representantes do grupo, e pretende ser uma palavra para tudo. Muitas vezes denominada niilista, esta corrente pretendia demonstrar que todos os valores (morais e estéticos) tinham perdido todo o sentido após a Segunda Guerra. Durante a sua existência efémera (1916/1922) a corrente Dada defendeu o "non-sense" e a anti-arte. Um dos seus maiores representantes foi Marcel Duchamp.

²³ Esta produção foi na sua génese uma acção teatral, não verbal, que se traduziu por um total abandono da estrutura PALCO/AUDIÊNCIA bem como do guião ou narrativa do teatro tradicional.

centraram-se na utilização do *I Ching* (oráculo budista), no lançamento de dados e em baralhos de cartas.

Os diferentes tipos de indeterminação realizados prendiam-se com as diferentes componentes da obra, centrando-se grandemente na relação quadripolar:

COMPOSITOR→OBRA→INTÉRPRETE→PÚBLICO

Deste modo, e tendo em conta as estratégias de Cage passaremos a delinear uma abordagem ao pólo ligado à interpretação. O texto que se segue apresenta algumas das visões do compositor neste âmbito.

“Realizei pois uma música baseada no *I Ching* para me libertar dos meus gostos e desgostos. Depois disso, fiz experiências com o quadrado mágico, mas só com o *I Ching* senti que me libertava dos sentimentos pessoais. Como uma micro-estrutura social, a música tem uma hierarquização centrada no compositor, executantes e ouvintes. Eu quero, com a proposta de uma música indeterminada ao nível da performance, transferir a minha experiência de liberdade aos intérpretes; em lugar de me considerar como ‘responsável’ único, esforço-me por partilhar as responsabilidades com eles”.²⁴

A indeterminação ao nível da *performance* é acentuadamente experimentalista. Podemos considerar dois tipos de indeterminação performativa: o primeiro, direccionado para um individuo ou grupo (ao vivo), onde cada instrumentista ou instrumentistas escolhem o material sonoro apresentado, com ou sem interacção individual; o segundo, está relacionado com as obras que possuem uma componente electrónica, em que os dados são introduzidos no computador (ou eventualmente manipulados ao vivo pelo compositor ao nível da fita magnética), elaborando um percurso aleatório – induzido ou não – que poderá entrar em *diálogo* com um eventual performer.

Estes dois tipos, embora aparentemente muito livres, necessitam de duas componentes essenciais para a sua existência: o tempo e espaço físicos de performance.

²⁴ Excerto da entrevista de John Cage realizada em Bruxelas a Jean-Ives Bosseur a 13 de Junho de 1979 – Citada no livro: **Bosseur**, Jean-Yves – **John Cage** – Ed. Minerve, 1993 – pp. 159/160 (Tradução da Autora)

A este respeito, Cage apresenta alguns aspectos que deverão ser tidos em conta numa obra cuja indeterminação se prenda com a *performance*. Assim, o espaço físico é um dos factores de grande importância; os *performers* devem ocupar o espaço de um modo não convencional²⁵, deste modo cada som emergirá da sua “fonte”, seguindo o seu percurso individual, interagindo livremente com outros sons. Por outro lado a separação física dos executantes permitirá uma acção *performativa* independente de cada intérprete e das possíveis influências recíprocas dos sons que provêm do mesmo ambiente.

Quanto mais separados estiverem os executantes, mais próximos estaremos da filosofia baseada na indeterminação performativa, sendo ideal que não existam referências a concertos convencionais-tipo como por exemplo: *performers* num palco / público na plateia – assim, a desconstrução deste binómio relacional estará de acordo com os objectivos pretendidos pelo compositor, uma espécie de diluição da barreira tradicionalista existente nos concertos.

A acção performativa nas obras de Cage extravasa toda a dimensão tradicional desta componente: nasce, emancipa-se e existe por si mesma, constituindo em conjunção com o material sonoro num novo modo de criação artística. O intérprete transpõe o plano da simples realização do material apresentado e ganha o poder da escolha, da decisão, da criação organizativa da obra de arte.

Todos os aspectos enumerados nesta secção levam a uma visão diferente do acto performativo, passando assim a ser um acto de criação artística onde se dá uma alteração drástica dos papéis dos *actores* envolvidos na dinâmica do aparecimento da obra (quer seja o compositor, os intérpretes ou o público). Deste modo, se considerarmos esta perspectiva, todo o conceito de interpretação construído no decorrer do Capítulo Um ficaria afectado, resultando no desaparecimento da ambiguidade interpretativa, uma vez que o próprio intérprete decidiria não só o modo de realização mas a estruturação da obra musical, tomando o papel do próprio compositor. Na nossa perspectiva esta visão não pode ser entendida como uma interpretação (no sentido restrito de visão pessoal

²⁵ Aqui a palavra convencional refere-se às tradições da música erudita europeia (ocidental)

da obra de arte) mas antes como um modo de expressão musical baseado num determinado número de factores ligados a uma corrente de pensamento. Esta perspectiva baseia-se numa crença que prevê a interpretação como abordagem a algo já definido (e definitivo), sendo (sob este ponto de vista) negada pela realização aleatória da obra e pela sua alteração em cada apresentação.

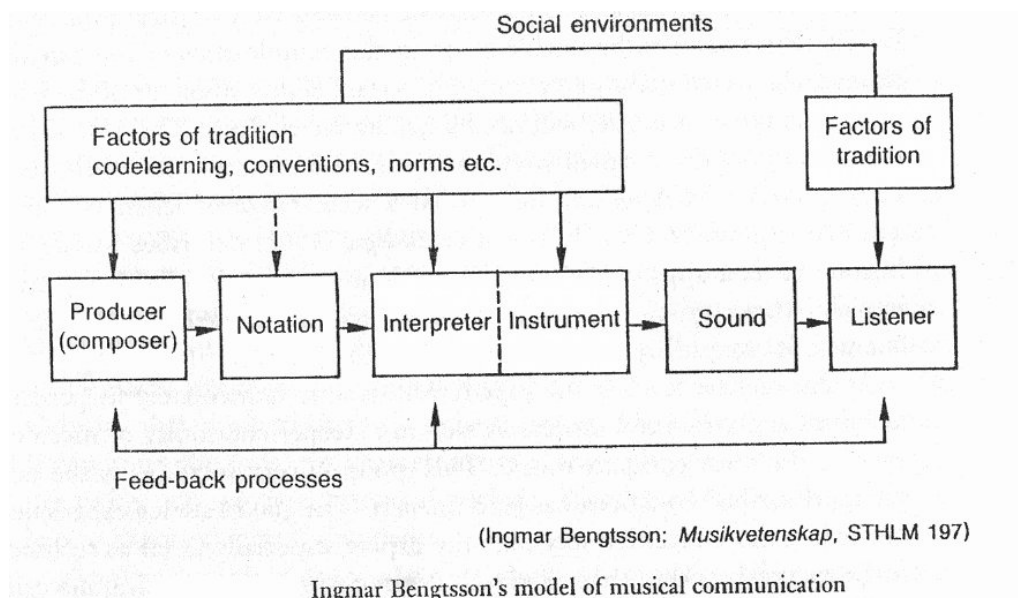
O intérprete no contexto sócio-cultural

“ Music may be as much a motor event as a sonic event, as well as, of course, a social fact”. (Baily 1985: 258)

A procura de significados no âmbito da obra musical tem sido tratada de um modo pouco consensual, sendo comum a existência de teses pró e contra, uma vez que alguns autores defendem o valor da obra só por si, sem recurso a qualquer conotação ou significado exterior. Partindo de uma ideia que contempla a possibilidade de transmissão de algo a partir da obra musical e, de um modo mais específico, da sua interpretação, poderemos afirmar que qualquer criação de significado está dependente de códigos comuns a determinada cultura ou sociedade. Será pois neste contexto que procuraremos abordar o fenómeno interpretativo tendo em conta o ritual de sala de concerto e as condicionantes sócio – culturais (da tradição).

Reitan (1992) apresenta um paralelismo entre a expressão²⁶ musical e a expressão verbal, mostrando de um modo comparativo que por exemplo a alteração de uma letra ou de uma nota musical poderá ter o mesmo efeito de alteração de sentido; outro dos aspectos salientados pelo autor prende-se com o facto de ambos serem fenómenos, organizados estruturalmente em sinais que possuem um significado cultural – no que respeita à música, é aqui considerada como uma forma de comunicação, tese representada num esquema da Escola Sueca (Ingmar Bengtsson 1973) que analisaremos de seguida:

²⁶ O termo “expressão” é aplicado neste contexto como significado e não num âmbito emotivo.



Este esquema pretende ilustrar uma situação de música composta e interpretada por exemplo numa sala de concerto ou eventualmente difundida em gravação (ou nos *mass media*). Como condição para qualquer comunicação musical Bengtsson apresenta o que apelidou “traditional aspects”, que consiste na aceitação de códigos, normas ou convenções comuns ao *criador* e ao *receptor*. Se realizarmos um paralelismo com o ambiente social concluiremos que indivíduos com diferente *background* social terão hábitos musicais distintos; no entanto a problemática da recepção não se encontra no âmbito desta tese de dissertação mas, a comparação apresentada constitui um ponto de partida para a clarificação do papel do intérprete neste contexto. Assim, da observação do esquema conclui-se que o intérprete se encontra em situação de dependência dos “Factors of Tradition” e do “Social Environments”, levando este facto a um condicionamento da sua acção em contexto público, por exemplo em concerto. A chamada etiqueta social da performance impõe comportamentos *apropriados* não só a músicos mas também ao público (Davidson 2002), que inclui normas sócio – culturais aceites pelos intervenientes e que estão centradas em aspectos como: o modo de vestir, os momentos de silêncio, os momentos de aplauso, a própria localização do público e dos intérpretes, os gestos do performer, etc.²⁷ Aliado a

²⁷ Antes do aparecimento desta cultura de concerto cerca de 1800, os intérpretes eram parte integrante de uma visão funcional da música, aplicada em diferentes vertentes sociais – igreja, corte, entretenimento doméstico, funções militares. (Clarke 2002)

estes aspectos surgiu uma maior tensão sobre o intérprete, fruto da cada vez maior complexificação musical e consequente necessidade de maior virtuosismo técnico.

“Conventional attitudes towards the standard concert repertoire have tended to play down the physicality of performance, about which listeners are often ambivalent. Within a tradition that celebrate virtuosity, listeners generally want to remain unaware of performers’ efforts to maintain technical control in challenging music, but do want a sense of their physical presence, involved in mind *and* body in the ‘heroic struggle’ to express and communicate.” (Clarke 2002: 191)

Esta capacidade de *lutar* para desenvolver uma apresentação pública, como nos descreve o autor, faz parte da característica emocional e de vontade do indivíduo, constituindo uma fonte de expressividade inigualável e impossível de ser reproduzida por qualquer meio electrónico:

“One of the failures of attempts to simulate human performance with computer systems (such as CHANT system for vocal simulation developed at IRCAM in Paris in the 1980’s) is the lack of any sense of physical commitment and ‘effort’ in the resulting performance.” (Clarke 2002: 191)

Para além dos aspectos psicológicos da interpretação e mais especificamente do acto interpretativo no contexto sócio – cultural, fazer música pode ser considerado como um acto de interacção social se tivermos em conta a vertente de conjunto da música de câmara, e como um fenómeno de aceitação de liderança se tivermos em conta o papel do maestro no contexto da música orquestral (ou coral). Vejamos o caso da interacção an música de câmara:

“ A musical ensemble is... an unusual kind of social group whose mode of interaction involves a degree of intimacy and subtlety possibly not equaled by any other kind of group.”²⁸

Apesar de ser considerado um *trabalho de equipa*, a interpretação em ensemble deverá contemplar a existência de um líder (Goodman 2002) de modo a

²⁸ Young, Vivienne & Colman, Andrew (1979) – ***Some psychological process in string quartets***”, Psychology of Music, 7, (12 – 13) – Citado em Goodman (2002: 163)

poder orientar os ensaios, direccionar a interpretação do grupo e eventualmente moderar eventuais conflitos, realizando assim o seu papel dominante à semelhança de outras situações ou grupos sociais.

Para além desta vertente de organização social, não podemos deixar de referir o carácter ritualista da interpretação. Baseado num conjunto de regras aceites quer pelo (s) intérprete (s) quer pelo público, o concerto ocidental apresenta-se como um ritual sócio – cultural que remonta aos primeiros *dramma per musica* do período renascentista, assumindo deste modo a sua teatralidade.

“Western concert music is also na art of representation that aspires to the condition of the theater. The musicians, both composer and performers, are representing to an audience a seth of relationships, and the ways in which they represent them and the way they are interpreted by the audience are governed, like the actor’s gestures, by conventions that both musicians and audience have to learn. “ (Small, 1998:146,147)

Dos aspectos apresentados nesta secção, podemos concluir que o intérprete realiza, através do seu desempenho interpretativo, um acontecimento enraizado social e culturalmente na música ocidental, aceitando e promovendo as regras associadas a esse mesmo acontecimento. Outra das ideias a salientar prende-se com o facto da interpretação só ter sentido no âmbito de um objectivo de transmissão para alguém, não teria lógica realizar uma interpretação se não existissem potenciais ouvintes para a mesma, levando-nos mais uma vez para a questão da procura de significados na obra musical: quem interpreta procura criar um sentido que chegue a um receptor, a um ouvinte.

É pois neste domínio da procura de significados que abordaremos o papel desempenhado pela análise musical, procurando explicitar de que modo poderá constituir um factor de promoção e de informação para a *performance*.

CAPITULO TRÊS

Reflexão sobre o contributo da análise musical para a interpretação

Introdução

A questão do contributo da análise musical no âmbito da interpretação tem sido um ponto de divergência para vários autores. Será correcto falar de contributo? De que modo se poderá aplicar a análise como base performativa?

Neste capítulo pretendemos realizar uma abordagem de vários parâmetros, nomeadamente:

➤ Definição dos objectivos da análise e designação do método analítico;

➤ Relação da análise musical com a interpretação – a contribuição dos Estudos de Performance;

➤ De que modo a análise poderá ajudar na construção do acto interpretativo? Reflexão baseada na observação de vários autores e de estudos realizados nesta área.

A parte final deste capítulo será dedicada à apresentação de uma teoria de ensino da interpretação desenvolvida por Kaplan (1995) e que se baseia nas informações dadas pela análise musical, no âmbito da análise temática e de intensidades. O objectivo desta “technique of the squares” pretende ser a construção de uma interpretação com base na relação entre a expressão e as estruturas musicais, procurando clarificar de que modo é que podemos chegar a uma *performance* considerada expressiva através de uma análise estrutural da obra musical.

Quando falamos de análise musical, o primeiro aspecto a salientar nesse âmbito prende-se com os objectivos a atingir com a mesma. Simplificando, o primeiro *focus* deverá ser a definição do que se pretende atingir com determinada abordagem analítica, e só a partir desse momento é que estamos aptos a passar à escolha do método de análise mais adequado à obra e meta em questão.

Deste modo, tendo em conta os objectivos desta dissertação, começaremos por realizar uma abordagem no âmbito de um contexto tonal. Que tipo de análise realizar? O que é que a análise nos diz?

Observemos pois as possibilidades metodológicas de análise ao nosso dispor; a primeira prende-se com uma observação e delimitação dos vários parâmetros que compõem a obra musical (tonal), nomeadamente: forma, harmonia, padrão rítmico e melódico, motivos, etc. – definida muitas vezes como análise tradicional; a outra opção a apreciar prende-se com o método analítico schenkeriano, desenvolvido especificamente para uma análise de alturas e de progressões harmónicas.

Assim, no que respeita ao primeiro tipo de análise, basicamente estrutural, é possível encontrar em vários autores uma relação fácil entre análise e interpretação, defendendo no entanto uma unilateralidade e preponderância da primeira para a segunda – ainda que se trate de estudos de *performance*, é comum aparecer esta posição:

“How musicians conceptualize music, in particular in preparing it for performance, is a murky issue (...) Ultimately, (...) musical concepts are a synthesis of structure and intuition – of rational views of organization and construct; of felt entities; of one effective sense of the rightness of these perceptions.

The rational/structural is the easiest of these perspectives to deal with, which may in part explain why analytical studies in our century (...) have gravitated towards the musical version of structuralism. Structure can be seen, heard, demonstrated. It is tangible and specific.” (Epstein 1998: 126)

A posição apresentada pelo autor representa a descrição de uma corrente com raízes na estética formalista²⁹, não excluindo no entanto a inserção de outros elementos na construção da interpretação, nomeadamente o carácter intuitivo da

²⁹ Este assunto aparece abordado no CAPÍTULO 2

mesma. A este respeito, será importante focar a sua importância como factor que poderá desencadear ambiguidade interpretativa e um elevado grau de expressividade resultante das vivências individuais do intérprete, aliadas às experiências interpretativas. Tudo isto se afasta definitivamente da análise estrutural da obra, uma vez que se encontra para além dessa possibilidade. Vejamos pois a postura de outros autores sobre esta relação análise/interpretação.

“When people speak of analysis and performance, it is generally the former to which they refer: writings by professional analysts and theorists which attempt to establish some kind of linkage between the structure of music and its performance, and which are some cases explicitly directed at the performer” (Cook 1999:12)

Cook apresenta uma linha de pensamento muito próxima do já referido estruturalismo, reforçando a unilateralidade e dependência do intérprete da análise, que poderá ditar o seu modo de interpretar. De uma forma diferente (uma vez que não a poderemos apresentar como divergente), Johnsons apresenta uma mediação entre as duas áreas, referindo-se às possibilidades analíticas como meios para colmatar eventuais “falhas de comunicação” entre o material musical e a sua realização. Deste modo, a tese onde a análise se apresenta como um meio de informar a interpretação surge e é apresentada de um modo impositivo mas com um carácter flexível (e porque não falível).

“Analysis can perhaps make good some of the limitations of language in capturing properties of the material as it emerges through performance and upon which the transcendence of the deep listening experience depends. But I have also argued that such an investment in the demonstrable can only inform, qualify, point towards that which we need already experienced. That experience, as a property of the genuinely artistic, is ultimately enigmatic, from which it follows that the analytical enterprise, for all its usefulness, always risks destroying that which it seeks to value in attempting fully to encompass and define it”. (Johnsons 1999:101)

Como síntese de todas estas ideias e posições, Rink (2002) propõe uma conceptualização menos rígida da obra musical, resultando em última análise no que ele apelida ‘informed intuition’. Assim, este autor defende a diferenciação

entre o tipo de análise realizada pelos intérpretes – com vista à construção de uma interpretação justificada – e o tipo de análise para “publicar”, com intuito de conhecer profundamente a obra, de um ponto de vista estruturalista. Sobre a análise para performance, Rink afirma:

“This sort of ‘analysis’ is not some independent procedure applied to the act of interpretation but rather an integral part of the performing process. (...) I noted the importance of musical ‘shape’, rather than structure, in the performer’s conceptualization of music – an elusive but elucidatory notion more temporally conceived than that of structure. (...) I also propose the term ‘informed intuition’, which recognizes the importance of intuition in the interpretative process but also that considerable knowledge and experience generally lie behind it “. (Rink 2002: 36)

Esta compartimentação dos vários tipos de análise, e mais especificamente da análise relacionada com a interpretação, possibilitou o desenvolvimento dos chamados Estudos em Performance, onde quer teóricos quer intérpretes podem dar o seu contributo através da construção de análises direccionadas. As posições sobre este tipo de abordagem são claras, demonstrando definitivamente a necessidade de recorrer a diferentes estratégias analíticas (tendo em conta os objectivos).

No que respeita à análise Schenker, é vista por vários autores de um modo polémico, e por vezes como uma técnica elitista, uma vez que não pode ser aplicada a todos os tipos de música.³⁰ Assim, partindo do pressuposto que a análise deverá possibilitar uma aproximação à obra musical, será pertinente verificar se a análise schenkeriana terá o mesmo objectivo.

³⁰ As grandes críticas à análise Shenker chegam-nos pela via da *popular music*; Vejamos este excerto do artigo de García Gallardo (2000): “Schenker did not attempt to apply his theory to modern; that is, Americanized or jazz-influenced; popular music. To be sure, he would have considered such an attempt aberrant. His theory was only concerned with “masterworks”, and his judgments about popular music was very negative. Jazz was the closest to the popular music of our time that he was acquainted with in his own time. These are some of the opinions he wrote about it: “jazz possesses as little genuine rhythm as a metronome or a train wheel” (Schenker 1994-97: III-7), and “Jazz stirs the bones, not the mind” (Idem: III-77).”

“ Schenkerian analysis is based on the experience of large-scale tonal continuity and finality – but do people really experience these large-scale directed motions in the way Schenkerian analysis suggests they do? (...) Schenker did not see himself as explaining how the average listener experienced music; in fact he was dismissed of the average person’s abilities to appreciate music at any serious level at all.” (Cook 1996: 220)

Cook apresenta uma perspectiva bastante crítica da análise Schenker, justificando o afastamento (que esta técnica realiza) do resultado final da obra – note-se que esta análise esquematiza a obra musical, reduzindo-a a gráficos de redução que traduzem três níveis – *foreground*, *midleground* e *fundamental structure*. Estes níveis pretendem realizar gradualmente a eliminação do material supérfluo, até atingir a estrutura fundamental **Tónica / Dominante / Tónica** que sustenta todo o edifício tonal; na realidade, Schenker pretende através destes gráficos demonstrar que todas as obras tonais se encontram assentes nesta base. Cook realiza um paralelismo entre esta ideologia analítica e a psicanálise freudiana, uma vez que ambos defendem o recurso a *algo escondido*.

“ I imagine that Freud thinking had some influence on Schenker too. Certainly Schenker’s talk of the ‘daemonic forces’ of the midleground, and of the fundamental structure being a secret hidden behind the foreground, has a Freudian ring. And his concept of analytical interpretation being a process of revealing the meaning of the obvious, by deriving it from what is hidden, is very comparable with psychoanalysis”. (Cook 1996: 221)

“Even as analytically informed a performer as Alfred Brendel has said that ‘few analytical insights have a direct bearing on performance, and that analysis should be the outcome of an intimate familiarity with the piece rather than the input of established concepts’” (Cook 1999:11)

De que modo a análise poderá ajudar na construção do acto interpretativo?

Rothstein (1995: 237) defende que o intérprete necessita da análise para conhecer a obra e poder criar a partir dela a sua própria narrativa musical baseada, não só nos aspectos estruturais, mas também no sentimento e ideias que o próprio intérprete tem da mesma. Ainda segundo este autor, o tipo de análise que poderá ajudar na construção do processo interpretativo são: - análise

de temas e motivos; - análise métrica; - análise frásica e análise da condução melódica (do tipo shenkeriana). A mesma vertente é postulada por Lester (1995), no entanto este autor apresenta a questão (apesar de não a defender abertamente) que sugere uma certa unilateralidade na transmissão de experiências em vez da ideal reciprocidade entre as duas áreas; da reflexão sobre várias perspectivas de valorização da análise, o autor conclui que o único momento em que pode existir uma certa intersecção é quando o intérprete segue as directivas teóricas ou ele próprio se transforma mesmo num teórico. Vejamos algumas dessas posições pró - análise.

“Occasionally, theorists suggest or even insist on specific performance directions based on their analyses, as Heinrich Schenker does in his 1925 essay on the Largo from the J.S.Bach’s Sonata in C major for Solo Violin. (...) Tovey, Schenker, Berry, Cone and Howell never validate an analysis by referring to singular performances, and Berry even questions the very integrity of any performance which is not based on analytical insight and rigour: ‘The purely spontaneous, unknowing and unquestioned impulse is not enough to inspire convincing performance’...(...)”

Performers and performance are largely irrelevant to both the analytical process and the analysis itself. If a given performance articulated the points made in an analysis, that would not validate the analysis; rather, the analysis would validate the performance (even when performances differ). If a given performance failed to articulate the points made in the analysis, the performance, not the analysis, would be deemed somehow inadequate”. (Lester 1995, 197 – 198)

Tal como foi referido no texto anterior são vários os teóricos que defendem a unilateralidade desta relação, salientando-se contudo a posição de Wallace Berry (1989) que baseia a sua teoria numa espécie de exaltação da racionalização do acto performativo, banalizando assim todo o esforço levado a cabo pelo intérprete na construção da interpretação, baseado não só num trabalho quase laboratorial de estudo técnico mas também num eventual investimento ao nível da expressão musical e física. O seu objectivo principal é investigar “how...a structural relation exposed in analysis can be illuminated in the inflections of edifying performance” (Berry 1989: x); deste modo, a possibilidade de existir validade na análise de um acto interpretativo não aparece considerada

por este autor, salientando somente o facto do intérprete ter muito a ganhar com a abordagem analítica.

Posição idêntica é defendida por Narmour (1988) que adopta uma atitude ainda mais extremista: “It is obvious that if formal relations are not properly analysed by the performer, as well as carefully delineated in the performance itself, then many negative consequences follow” (Narmour 1988: 319) – note-se que o autor sugere ainda uma metodologia baseada em duas fases, sendo a primeira a análise da obra, e a segunda uma interpretação (criativa) justificada analiticamente pela apresentação de uma partitura anotada. Estes dois parâmetros seriam o ponto de partida para a elaboração de uma espécie de “guia de interpretação”.

As consequências desta postura poderão levar-nos a uma eliminação do factor ambiguidade na interpretação, surgindo como elemento redutor da necessária imaginação artística (intrínseca a qualquer acto de criação artística); deste modo, encontramos em alguns autores uma refutação dessa excessiva racionalização da interpretação, nomeadamente Levy (1995) no seu artigo *Beginning-ending ambiguity: consequences of performance choices*:

“In general much music theory and analysis has concerned itself with attempts to ‘disambiguate’ ambiguous meanings of musical events or passages in which one or more alternative interpretations appear possible. This is especially true in harmonic analysis, where the graphing and charting of harmonic progressions and voice leading are aided by arriving at a single unequivocal reading. (...) a musical situation is ambiguous if at the same time, or very close in time, it gives rise to two or more specifiable meanings”. (Levy 1995: 151 – 152)

Partindo do ponto de vista anterior, onde se apresenta a análise musical como elemento que *elimina* a ambiguidade, poderemos concluir que esta característica constitui um dos pontos negativos da conceptualização exaustiva (e eventualmente excessiva), levando à eliminação dos possíveis significados da obra, representativos da liberdade expressiva do intérprete. Na realidade, “every valid interpretation thus represents, not an approximation of some ideal, but a choice: which of the relationships implicit in this piece are to be emphasized, to be made explicit”. (Cone 1968: 34)

Os estudos de performance com base na análise da estrutura musical aparecem-nos em especial em intérpretes que também se dedicam à investigação. Deste modo, o exemplo seguinte pretende ilustrar de uma forma prática “de que modo pode a análise musical informar a *performance*?”. Professor de violino na Manhattan School of Music, Kaplan (1995) apresenta no seu artigo “From the inside out: Educating the Musician as Interpreter” uma teoria de ensino da interpretação com base nas informações dadas pela análise musical, e mais especificamente pela análise temática e de intensidades. O que o autor denomina como “The technique of the squares”, tem como objectivo construir um processo interpretativo através da relação e expressão das estruturas musicais que apesar da sua organização quase matemática encerram em si potencial expressivo.

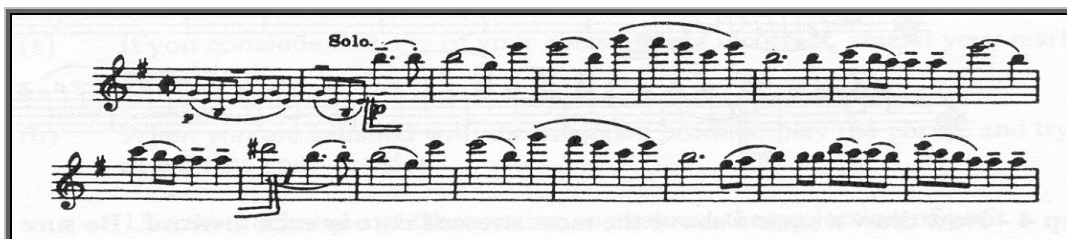
Numa fase inicial, o autor propõe uma acção comparativa entre linguagem escrita e falada e música escrita e interpretada, verificando-se que tal como na linguagem falada, no *discurso musical*, determinados elementos são normalmente realizados dentro de uma certa intuição; após uma observação e estudo desses aspectos, é possível concluir que podem ser realizados a partir de uma observação consciente e racional (baseada na análise de estruturas ou elementos – motivos, frases, etc. – que serão alvo desta análise), resultando do mesmo modo que uma interpretação menos racionalista. Este estudo apresenta-se como uma mais valia na criação de estratégias de ensino da interpretação, sendo esse o motivo principal da sua inclusão nesta tese de dissertação.

Dividido em dois níveis de acção, o estudo apresenta o seguinte esquema de trabalho:

O **Nível 1** envolve sete patamares de análise com objectivos centrados na observação de pequenos elementos estruturais rítmicos – melódicos, nomeadamente:

~

1º Patamar – Marcar o início e final da frase por baixo da pauta:



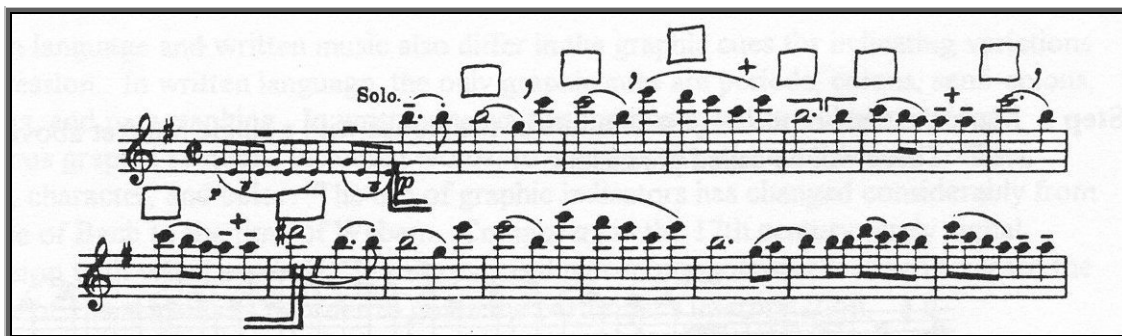
2º Patamar – Dividir a frase em outras mais pequenas, que o autor denomina *phraselets*:



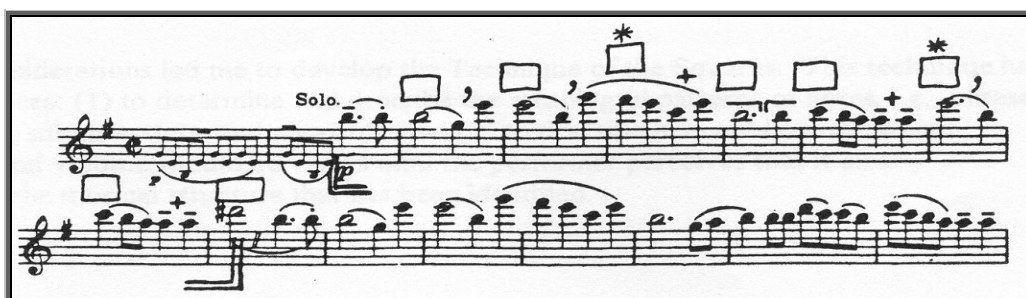
3º Patamar – Colocar vírgulas nas pequenas unidades mais significativas em termos de importância:



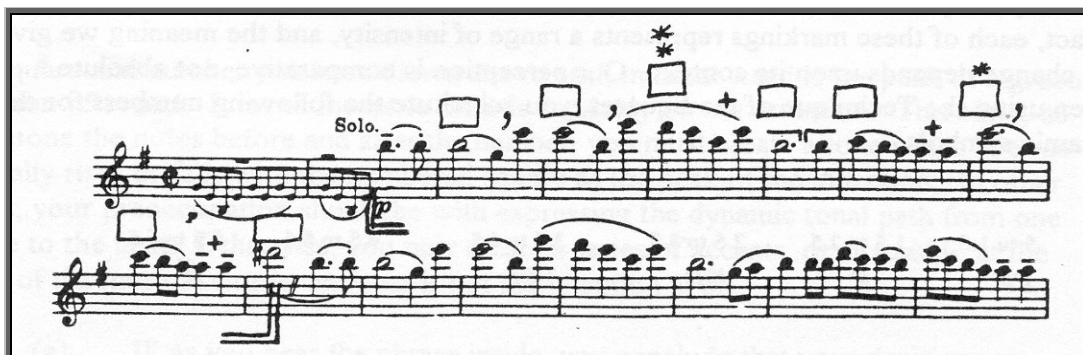
4º Patamar – Esta fase consiste em isolar a nota mais longa dessas pequenas unidades esquematizadas anteriormente:



5º Patamar – Isolar o pico de cada uma das pequenas fases:



6º Patamar – Decidir qual de todas as notas isoladas no patamar anterior é o pico da frase (que constitui a unidade temática do excerto):

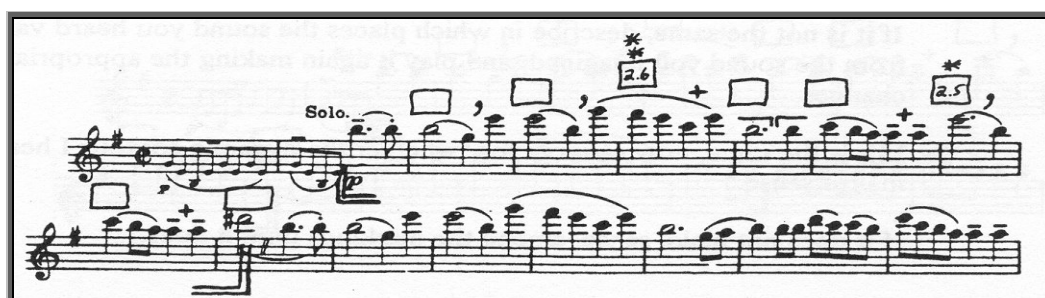


7º Patamar – A última fase consiste em **imaginar**, a partir do contorno (curva de intensidades) desenhado ao longo dos vários patamares, o som que resultaria da execução desta passagem. Se a conclusão for que algumas das decisões estão incorrectas, a análise deverá ser repetida; se pelo contrário parecer satisfatória, poderemos tocar o trecho musical tentando expressar as decisões tomadas. Naturalmente, a intuição continua a ter um grande peso na decisão do intérprete.

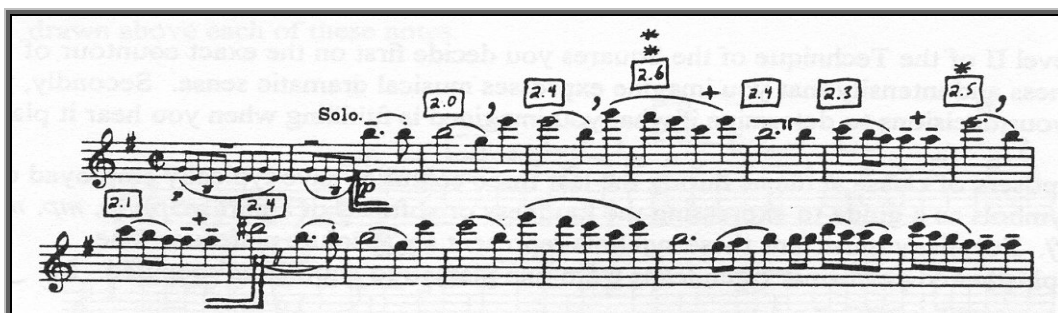
O **Nível 2** deste estudo pretende, através de três patamares, representar numericamente as gradações da intensidade, criando deste modo uma curva de intensidades baseada em relações matemáticas. Vejamos:

0.5 – 1.5	1.5 – 2.5	2.5 – 3.5	3.5 – 4.5	4.5 – 5.5	5.5 – 6.5
<i>Pp</i>	<i>P</i>	<i>mp</i>	<i>Mf</i>	<i>f</i>	<i>Ff</i>

1º Patamar – A primeira fase deste segundo nível prende-se com a decisão da intensidade máxima, do pico de fase estabelecido no nível anterior. Assim, a decisão deverá ter em conta o número de asteriscos e uma consequente gradação da intensidade em função das mesmas:



2º Patamar – Este patamar serve somente para preencher os restantes quadrados tendo em conta a já referida relação numérica:



3º Patamar – A última fase prende-se, à semelhança do nível anterior, com a imaginação *sonora* do que foi delineado e posteriormente a experiência de tocar a partir dos números atribuídos. Mais uma vez, se as decisões tomadas parecerem contra-natura o processo deverá ser revisto. Note-se que a tomada de consciência deste aspecto vem do facto do intérprete possuir conhecimentos neste âmbito que lhe permitem realizar uma avaliação da melhor decisão a tomar. O facto de se considerar por vezes que esta é intuitiva resulta da vivência repetida de situações idênticas, o que condiciona uma rápida tomada de decisões.

A conclusão apresentada pelo autor deste estudo pretende deixar claro a procura de significados com base no discurso musical, nomeadamente significados a um nível expressivo.

“The technique of the squares gives the musician a way of finely tuning his expression on the organization of the musical text. This adds to the audience’s experience of musical meaning”. (Kaplan 1995:15)

Partindo desta conclusão do estudo apresentado, verificamos uma ideia chave que coloca a estrutura musical como geradora de expressão. Esta posição é defendida por teóricos como Eric Clarke e Neil Todd de um modo extremista,

que contempla a ausência do indivíduo (intérprete) na criação desta expressividade. Vejamos a tese destes teóricos:

“ (...) perhaps the most striking example of this kind of elimination of the musician as an individual is represented by the work of Eric Clarke, Neil Todd (...) Their outstanding success in explicating some of the cognitive schemata underlying musical performance has come at the expense of the interpreting ‘expression’ – traditionally seen as the core of performers’ individuality – as itself an epiphenomenon of structure: performers introduce rubato and other deviations from the notated music, they claim, in order to project or bring out (in a word, to *express*) its underlying structure.” (Cook 1999: 242)

Esta posição de Cook parece-nos demasiado radical visto o seu enfâse se centrar na estrutura da obra musical, passando para segundo plano toda a intervenção do indivíduo e toda a dialéctica resultante por exemplo de uma apresentação pública – elementos que, do nosso ponto de vista, só enriquecem expressivamente a interpretação. Dizer que o papel do intérprete se resume a trazer ou *expressar* publicamente as relações estruturais da obra é castrar toda a ambiguidade expressiva da mesma, realçada em cada uma das suas *performances* individuais. No entanto esta expressão também parece estar relacionada com o envolvimento do corpo na interpretação (tal como tentámos defender no Capítulo Um – O corpo em *Performance*) bem como da intuição do intérprete, como defende John Rink na sua concepção de uma *informed intuition*.

“I proposed the term ‘informed intuition’, which recognises the importance of intuition in the interpretative process but also considerable knowledge and experience generally lie behind it – in other words, that intuition need not come out of the blue, and need not be merely capricious”. (Rink, 2002: 36)

Outra posição apresenta também um *focus* inequívoco no papel do intérprete e na interpretação como primeiro objectivo de qualquer obra musical – outro qualquer propósito constitui a negação da obra em si mesma.

“Perhaps the greatest impediment to the study of performance in Western art music is the assumption that the work actually or ideally predetermines the form of its performances. After all, if the correct ideal performance could be read or imagined from the score, there would be little point in paying

serious attention to individual performances, even if these ‘true’ presentations of the composer’s work. (...)

“The practice of composition and performance demonstrates beyond all doubt that compositions are made to be performed and that performance is an inherently interpretative art, from which it follows that performance as interpretation is an element *within* the intentionality of the work itself. To read a score as if it did not need performance, with all that the latter implies in terms of interpretation and recreation, is thus to deny one aspect of the work itself.” (Johnsons 1999: 55 - 56)

Tendo em conta o antagonismo das posições apresentadas por teóricos e intérpretes, pareceu-nos pertinente realizar uma investigação baseada em entrevistas a intérpretes, onde se pretende clarificar a problemática inicial: “De que modo a análise pode informar a interpretação?”, bem como esclarecer alguns dos aspectos ligados à expressão e envolvimento do corpo no acto performativo.

CAPITULO QUATRO

Investigação sobre a construção do processo de *performance*, relação análise/*performance* e papel da pedagogia na interpretação

Introdução

A realização de uma investigação empírica teve como principal objectivo a abordagem do fenómeno interpretativo observado pelos seus principais intervenientes – os intérpretes. Este estudo pretende ainda tentar clarificar e compreender a relação entre a investigação teórica e a da *performance*, que parecem desenvolver-se de modo divergente, divergência essa que se reflecte também pedagogicamente. As questões formuladas foram idealizadas de modo a tentar chegar a conclusões sobre a influência da análise musical na construção de uma interpretação, bem como da possibilidade de fazer (ou não) uma utilização pedagógica desta eventual relação. Outra das temáticas que se pretendeu abordar no âmbito desta investigação esteve relacionada com uma tentativa de encontrar o factor ou factores que poderão ser apontados como fundamentais para o processo de aprendizagem da interpretação ou, por outras palavras, para o processo de construção de uma interpretação expressiva passível de ser apresentada publicamente.

Objectivos

Os objectivos que estiveram na origem da realização desta série de entrevistas prendem-se com três aspectos base (que serão explicados nesta secção no item **Perguntas**):

1. Descrição da preparação e realização de uma *performance*
2. Procurar clarificar o papel da análise musical na construção de uma interpretação relacionando-a com a utilização da memória.
3. “Podemos ensinar a interpretar?”

Para alcançar respostas neste âmbito foram elaboradas várias perguntas para cada objectivo, de modo a possibilitar uma maior abrangência nesse domínio e dar liberdade de resposta aos inquiridos evitando deste modo uma indução em determinada direcção.

Método

Recolha e análise de dados

O estudo levado a cabo para atingir os objectivos supra citados centrou-se na realização de uma entrevista em que todas as questões colocadas possibilitavam respostas abertas, dando assim a possibilidade do interlocutor expandir a sua opinião e mencionar todos os aspectos importantes (para ele), sem uma indução baseada em respostas de escolha múltipla. Deste modo, poderemos inserir a recolha de dados (entrevista) no campo dos estudos qualitativos.

Inseridos nos planos de investigação, os estudos qualitativos partem de um pressuposto de “rejeição do modelo das ciências naturais”. (Silverman 2000:8) Assim, podemos diferenciar a investigação qualitativa da quantitativa não só pela ausência de instrumentos padronizados, mas também pela flexibilidade necessária na abordagem de problemas e análise de conteúdos – o que lhe confere uma característica interpretativa.

Apesar da ambiguidade desta metodologia, Denzin & Lincoln (1994: 205) apresentam uma definição que pode ser elucidativa:

“A investigação qualitativa utiliza uma multiplicidade de métodos para abordar uma problemática de uma forma naturalista e interpretativa, ou seja (...) procurando interpretar os fenómenos em termos do que eles significam para os sujeitos (...) utiliza uma variedade de materiais empíricos – estudos de caso, experiência pessoal, entrevista, histórias de vida, introspecção – que descrevem rotinas e significados nas vidas dos sujeitos” (Denzin & Lincoln, 1994: 205)

Como ideias base comuns às metodologias qualitativas encontram-se a *complexidade*, a *subjectividade*, a *descoberta* e a *lógica indutiva*. A juntar a estas características, encontramos a *não linearidade* (Flick 1998) que consiste num afastamento do modelo de pesquisa clássico (linear) – problema, recolha de dados, hipótese, constituição da amostra, para se apresentar como um modelo de investigação em que “a circularidade é a característica central” (Flick 1998: 43).

Vejamos pois a representação esquemática desta ideia:

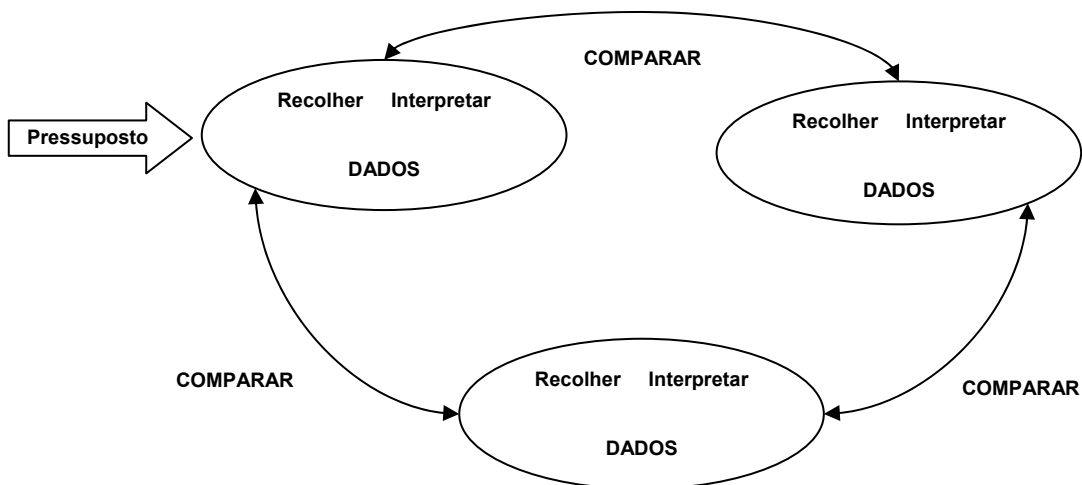


Figura 1 – Plano de investigação circular

Outras características da investigação qualitativa são apresentadas por Miles & Huberman (1994:6), demonstrando a multiplicidade deste tipo de análise:

- Ser conduzida num contacto intenso e prolongado com uma “situação real”;
- O investigador procura uma visão sistemática (integrada) do contexto em estudo;
- O investigador capta os dados partindo de percepções dos próprios actores, num processo de atenção sem preconceitos ou ideias fixas;
- Os instrumentos de medida não são estandardizados, o investigador é o principal “instrumento de medida” no estudo;

- Os dados tomam quase sempre a forma de palavras obtidas através de observação directa, entrevistas ou documentos;
- A análise das palavras permite ao investigador contrastar, analisar e encontrar padrões.

Sobre o método de análise de dados, seguimos a mesma metodologia da recolha, adoptando assim o plano qualitativo. Deste modo, não foi possível uma compartimentação dos itens de tratamento dos dados mas antes ocorreu uma ligação entre os mesmos, resultando daqui uma informação descritiva, que pelo seu carácter flexível foi organizada e interpretada tendo em conta os objectivos propostos.

Entrevistados

Esta entrevista pretende abranger um universo de seis intérpretes com experiência quer em *performance* quer em ensino. Os participantes são figuras representativas das várias áreas instrumentais, existindo duas pessoas para o piano, uma de percussão, uma de clarinete, uma de viola-d'arco e uma de canto. A justificação para a existência de duas pessoas na área de piano prende-se com o facto de exercerem actualmente funções diferentes – uma é docente e instrumentista, o outro desempenha a função de pianista acompanhador – aliado a uma característica comum na área de piano (que pensamos ser pertinente investigar) que consiste na tradição enraizada de realizar as obras de memória.

A escolha dos restantes entrevistados foi condicionada pela diversidade das suas *funções* como intérpretes, uma vez que as suas experiências a solo, em grupos de câmara e em orquestra nos pareceram muito importantes para enriquecer esta investigação.

Estes docentes possuem como característica comum o facto de estarem inseridos no ensino superior, o que foi um factor importante na sua escolha visto

ser neste grau de ensino que os estudantes possuem maior autonomia interpretativa, resultante de um maior *background* musical.

Perguntas

Como foi focado na **Introdução** deste capítulo, a presente investigação centrou-se em três temas base que pretendem clarificar cada uma das questões descritas no início de cada secção. As questões colocadas aos intérpretes já mencionados foram gravadas em áudio e posteriormente transcritas (em ANEXO nesta dissertação) e dadas a conhecer aos inquiridos, possibilitando assim a sua concordância (ou não) com o material resultante. Como nota final, deverá ser clarificado o facto das entrevistas terem decorrido num ambiente informal, de conversa, dando origem a alguma liberdade, não só na ordem das questões mas também na direcção das mesmas, resultando muitas vezes em situações em que uma só resposta possui uma abrangência que atinge grande número de temas previstos.

1. "Descrição da preparação e realização de uma *performance*". Neste grupo de perguntas pretende obter-se uma descrição do tipo de abordagem realizada por cada intérprete, tentando compreender se cada um utiliza o seu processo pessoal ou se será possível estabelecer um padrão.

- Poderia descrever que tipo de abordagem assume na preparação de uma obra?
- (Em caso de música de câmara) Procura construir a interpretação com o (s) outro (s) interveniente (s), ou cada individuo decide como interpretar a sua parte?
- Imagine que deve preparar uma obra completamente nova, de um compositor que lhe é completamente desconhecido. Como procederia?

2. Neste ponto pretende-se uma clarificação do papel da análise musical na construção de uma interpretação – quer seja realizada através da memorização de estruturas musicais ou na sua vertente tradicional.

- Já teve que recorrer a uma análise prévia na preparação de uma obra? Se sim, lembra-se de algum exemplo? Descreva-o.
- Nas suas interpretações é hábito tocar de memória (de cor)? Lembra-se de alguma experiência em que tenha tocado de cor? Poderia descrevê-la?

3. “Poderemos ensinar a interpretar?”

Neste grupo de perguntas o objectivo prende-se com o ensino em *performance* e procura esclarecer se este decorre com eficácia e contribui para a construção de uma interpretação coerente e esclarecida ou pelo contrário continua a criar *escolas de interpretação* onde o objectivo é a imitação do mestre.

- Do seu ponto de vista poderemos ensinar a interpretar?
- Na sua experiência de ensino, recorre a diferentes estratégias para que os seus alunos interpretem? Poderia indicar reacções a algum tipo de estratégia menos comum ou mais peculiar?
- Pensa existir alguma vantagem pedagógica numa abordagem analítica das obras? Em que sentido?

- Dos aspectos seguintes poderia estabelecer uma hierarquia no que respeita ao grau de importância no processo de aprendizagem da interpretação?
- Conhecimento estrutural da obra
 - Capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas
 - Domínio técnico do instrumento
 - Imaginação
 - Boa capacidade de memorização
 - Boa leitura à primeira vista

Análise das respostas ao primeiro grupo de questões

➤ Poderia descrever que tipo de abordagem assume na preparação de uma obra?

Nesta primeira questão solicitou-se aos inquiridos a descrição do tipo de abordagem realizada na preparação de uma interpretação, pretendendo-se procurar um padrão que sistematizasse o procedimento dos intérpretes. Ao contrário do previsto, as respostas foram um tanto díspares, existindo unanimidade no que respeita ao facto dos procedimentos variarem consoante a obra a realizar e mais especificamente se estamos a falar de música tonal ou contemporânea. No entanto, a maioria dos intérpretes focou duas perspectivas de abordagem na preparação da interpretação: por um lado a leitura da obra, como factor de melhor conhecimento da mesma (e aqui salvaguarde-se que se trata de uma leitura com instrumento); e por outro, com grande relevância dada pelos pianistas, a análise da obra como forma de apreensão da dimensão estrutural da mesma. A técnica aparece-nos também referenciada [Veja-se (3) (Silva)] e, embora nesse caso se trate de um instrumentista de orquestra cuja interpretação se encontra condicionada pela figura de um maestro, será pertinente constatar que este parâmetro se encontra implícito noutras respostas, apesar de não ser indicado directamente. [Veja-se (2) (E. Teixeira)]

(1) Na preparação de um recital a solo no Chipre (...) Tive pouco acesso ao piano (...) Estava a decorar logo, a analisar logo e estava a pensar continuamente, conscientemente e inconscientemente nas obras, ou seja, as novas obras estavam sempre presentes na minha cabeça. (...) Se aplicarmos algumas técnicas de aprendizagem é realmente fantástico como as nossas cabeças funcionam. Não é a quantidade de trabalho, mas a qualidade, que dá os resultados desejados. (...)

A maneira de trabalhar depende um pouco da obra. Se for música contemporânea, normalmente não executamos sem a partitura. Mas temos que ter segurança em palco e, por isso, a obra acaba a ser quase memorizada. Eu acho que um performer (...) tem que encontrar a lógica de cada compositor e encontrar um "fio condutor" (...). (Harper)

(2) Primeiro tento fazer uma leitura geral da obra ao piano. Posto isto, tento fora do piano aperceber-me das características da obra e ao mesmo tempo, (...) começo a trabalhar sobre essas partes que mentalmente vou isolando (...)

O primeiro passo é de facto tentar aperceber-me que obra é aquela, qual a sua estrutura – daí a leitura ao piano, porque consigo ao piano aperceber-me mais rapidamente (...) da estrutura da obra e claro há um trabalho técnico sobre determinadas passagens que o exigem. (E. Teixeira)

(3) (...) grande parte do meu trabalho resume-se no fundo a aprender a parte que eu chamaria técnica. Isto porque o trabalho de orquestra tem muito a ver com a figura que temos à frente – o maestro. Esse é que tem a maior responsabilidade (apesar de nós termos alguma liberdade interpretativa). A não ser que se trate de coisas muito diferentes, não há assim grandes disparidades, por isso, (...) eu já trabalho as coisas num determinado sentido. (Silva)

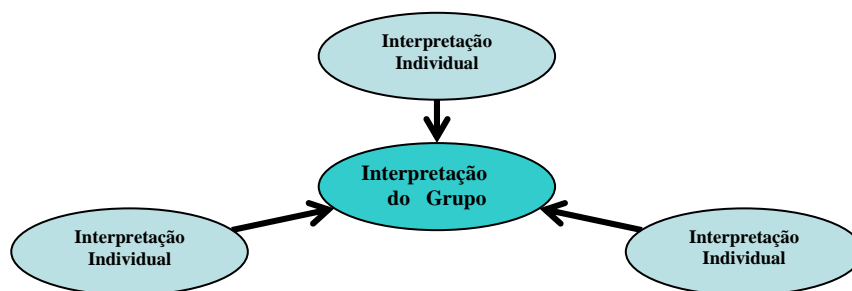
(4) A forma como preparo uma interpretação depende da obra que for – se já conheço a obra isto já não é necessário, se é nova, eu vou ler as coisas mais difíceis e normalmente tento procurar uma gravação, se houver, porque já aconteceu em obras contemporâneas não existir. (...) Aí, quando não tenho essa ajuda, nem nenhuma outra referência (...) podemos dizer que a interpretação (uma vez que ela me deu total liberdade) foi uma “criação minha”. (Lloyd)

(5) (...) ...porque na percussão acabamos por estrear muitas obras e muita coisa não está gravada, procuro fazer um pouco de análise – superficial – em termos estruturais. (...) Vou isolando estruturas (melódicas, rítmicas, harmónicas) mas é muito diferente analisar música contemporânea e música tonal – aí sabemos para onde as coisas vão; quando se trata de música atonal e música muito actual, há tantos sistemas de composição que se torna complicado encontrar soluções de análise. (M. Teixeira)

(6) Depende do estilo que estou a abordar: se for na ópera, tenho o trabalho da leitura da partitura – chamada análise tradicional, compreender a música do ponto de vista melódico e harmónico; o trabalho de texto é fundamental no trabalho do cantor e consiste na aprendizagem do texto e se for numa língua estrangeira, na tradução e compreensão. Tudo isto varia consoante a obra (...) (Salgado)

- (Em caso de música de câmara) Procura construir a interpretação com o(s) outro(s) interveniente(s), ou cada individuo decide como interpretar a sua parte?

Esta questão surge com o objectivo de procurar esclarecer se o tipo de preparação de obras de câmara obedece às mesmas directivas das obras para instrumento solista ou se, por outro lado, há procedimentos diferentes. As respostas apresentam-se unânimes fazendo referências claras à realização de uma construção interpretativa por todo o grupo interveniente, demonstrando uma certa democratização de decisões (Lloyd). A excepção aparece referenciada em grupos que possuem um director musical, aqui aparece o condicionalismo do individual, da visão desse indivíduo e do seu ideal de interpretação da obra a realizar (Veja – se M. Teixeira). O último aspecto a salientar na análise destas respostas prende-se com o aparecimento de uma ideia de interpretação individualizada que se funde no colectivo, se dilui para tomar uma forma comum que se irá apresentar como a **interpretação do grupo** e não como um conjunto de ideias individuais de interpretação – este é também um dos elementos fundamentais do processo interpretativo: **a interacção**.³¹



(1) Não me assumo nunca como a entidade sabedora e impor as minhas ideias aos outros com quem estou a tocar, tentar com as pessoas com quem estou a tocar chegar a conclusões, porque é muito diferente depois de eu ter analisado a obra através dos meus próprios olhos – quando a toco pela primeira vez com a pessoa interveniente apercebo-me de outra realidade da obra, que eu já conhecia através daquilo que estava escrito,

³¹ Recorde-se a secção “ O intérprete no contexto sócio – cultural”, onde se encontra abordada a questão da interacção e do grupo de câmara como grupo organizado segundo uma lógica social.

mas uma coisa é ler o que está na partitura e outra é ouvir de facto a tocar – aí apercebo-me de outra realidade da obra. (...) Claro que tento transmitir o resultado do trabalho que fiz sozinho mas estou receptivo a ideias do outro instrumento (...). (E. Teixeira)

(2) Num quarteto não há nenhuma opinião que domine as outras, pode acontecer haver uma ideia mais forte (...) mas normalmente há “democracia” nas decisões. (Lloyd)

(3) Depende dos grupos, quando se trata do Remix há um maestro e aí ficamos um pouco limitados, podes fazer a tua interpretação mas sempre dentro de um certo limite. Em grupos mais abertos (...) já há a possibilidade de cada um pôr mais de si; apesar de haver um responsável (...) não há tanto aquela separação músicos/maestro.

No Interpercussão, como sou o director musical (...) estou sempre aberto à forma como os outros músicos vêm as obras e às suas ideias. (M. Teixeira)

(4) Passa tudo por uma criação em conjunto; Tentamos perceber o que queremos comunicar com o *lied* ou com a canção ou com o que se está a fazer... (...) trocamos ideias ao nível de “como poderia ser”, se a parte de piano deveria estar a corroborar o que se passa na parte da letra ou do canto. Muitas vezes este *estudo* é feito, noutras está subentendido pela compreensão entre pianista e cantor (...). (Salgado)

➤ **Imagine que deve preparar uma obra completamente nova, de um compositor que lhe é completamente desconhecido. Como procederia?**

A presente questão pretende reforçar a ideia da construção de uma interpretação a partir *do nada*, sem recurso a quaisquer referências auditivas, biográficas ou pré-análises; nesta pergunta procurou descobrir-se como reagem os intérpretes a uma situação completamente nova.

As respostas dos intervenientes seguiram caminhos diferentes, sendo interessante verificar que dois dos inquiridos (Harper e Silva) se referiram directamente à análise, estando um no contexto da música contemporânea e outro num âmbito tonal. Assim, da análise relacionada com a música contemporânea, Harper define esse recurso como um meio para “encontrar um fio

condutor” e “a lógica de cada secção”. Note-se que este tipo de abordagem depreende a construção de uma esquematização analítica bastante útil na interpretação, uma vez que estamos perante a tentativa de criação de sentido musical numa obra que à partida poderia ser vista como muito complexa. Ainda da análise da resposta desta intérprete, surge como última ideia a salientar a referência a uma interacção entre compositor e intérprete, demonstrando que a mesma se apresenta bastante plausível e dentro da lógica defendida nos chamados *Performance Studies*, onde se tem procurado um maior *focus* no acto interpretativo como momento de (re) criação da obra musical.

(1) Eu acho que na música contemporânea temos de encontrar um fio condutor, pode ser um padrão melódico, um padrão rítmico, pode ser qualquer coisa; se a obra for muito grande temos que encontrar a lógica de cada secção. Se tivermos oportunidade de falar com o compositor é bom mas é importante termos as nossas ideias – se for possível trabalhar em conjunto pode ser muito útil (...) (Harper)

No que respeita ao tipo de análise referido por Silva, nota-se um recurso a uma prática mais tradicionalista, aparecendo mesmo referência directa à realização de comparações com obras semelhantes, o que reforça o caminho de uma técnica centrada na análise temática. Saliente-se que ambas as ideias são positivas uma vez que distinguem a análise musical como factor de contribuição para a construção e melhoramento da interpretação, ou seja como fonte de informação para as escolhas interpretativas do músico.

(2) No que diz respeito a uma das obras eu não conhecia o compositor – trata-se de um compositor que era simultaneamente instrumentista e compositor (...) e o tipo de escrita é muito “italiano” – é uma fantasia para clarinete (...); o que eu fiz foi partir de obras deste período e do mesmo estilo (...) (grande parte delas são transcrições de óperas ou pelo menos adaptações de motivos de óperas), e dentro desse género (...) o primeiro passo foi olhar para a partitura, ver o que se está a passar harmonicamente, fazer uma análise musical: (...) aqui está o tema, aqui há transição, 2º tema, etc. – a variação, de que modo é realizado. A segunda coisa que fiz foi começar a pouco e pouco a pôr a obra “nos dedos”, no clarinete – a parte da execução. (...)

Depois desta fase, continuo a tocar a obra para aquilo ficar amadurecido e ficar familiar: pronto para uma apresentação pública. (Silva)

A síntese de todas as observações realizadas no decorrer da análise desta pergunta chega-nos sob a forma de resposta do inquirido Salgado, que nos guia pelas influências referencialistas, passando pelo estruturalismo e, mencionando os Estudos de Performance, refere-se ao objectivo interpretativo que consiste em realizar uma interpretação que crie sentido, que chegue ao público e permita ao intérprete colocar a emoção que ele próprio gostaria de expressar.

(3) É evidente que nessa altura nos socorremos de muitas coisas que são (de uma perspectiva estruturalista absolutamente circunstanciais), que não deveriam ter peso na interpretação da obra; (...) no entanto esta informação pode servir para nós intérpretes usarmos como ideia de interpretação, como inspiração para criar determinada linha de interpretação. Mas mais do que isso, hoje em dia temos as informações dadas pelos estudos de performance (...) (quantitativamente e qualitativamente) em termos de como determinado intervalo, como determinada estrutura musical, como determinado ritmo, como determinada forma de frasear, influenciam a compreensão do público, do ponto de vista emocional do que se está a passar. (Salgado)

Como conclusão final da análise deste grupo de questões relativas ao modo como estes intérpretes preparam uma interpretação poderemos salientar os seguintes aspectos:

- Em relação à construção de uma interpretação, há uma grande tendência a referir os aspectos relacionados com a parte técnica, de conhecimento da obra, dos quais os inquiridos salientaram: a leitura da obra, como factor de melhor conhecimento da mesma, a análise da obra como forma de apreensão da dimensão estrutural da mesma e o domínio técnico como elemento que facilita o acesso à realização da obra.
- No que respeita à música de câmara surge o conceito de **construção interactiva**, demonstrando que cada obra pode ter diferentes visões individualizadas e, apesar disso, resultar da confluência das mesmas sem perder sentido.

- Das respostas dadas à última questão deste grupo salientam-se dois aspectos: por um lado a apresentação da análise como um elemento que poderá contribuir para uma maior clarificação das escolhas interpretativas, por outro, o realce dado aos Estudos de Performance como possibilidade de ponte para a criação de uma base que poderá levar à emergência de uma nova linha de pensamento baseada na figura do intérprete como investigador.

Análise das respostas ao segundo grupo de questões

O segundo grupo de questões pretende atingir um objectivo global que inclui a procura de definição do tipo de importância que a análise formal tem para os intérpretes e, por outro lado, de que modo este eventual conhecimento estrutural poderá constituir uma mais valia na consolidação de uma interpretação realizada de memória.

- **Já teve que recorrer a uma análise prévia na preparação de uma obra? Se sim, lembra-se de algum exemplo? Descreva-o.**

Das respostas dadas no âmbito desta questão podemos constatar que estamos perante uma indicação clara da importância que estes intérpretes dão à análise musical e ao seu papel no conhecimento da obra³². Salvaguarde-se no entanto a questão levantada por E. Teixeira, quando afirma: “Enquanto só, estudando a minha parte, acho que a análise tem o seu lugar, o seu cabimento, a sua razão” (E. Teixeira). Note-se que o inquirido realça o papel da análise a um nível individualizado, uma vez que (do ponto de vista do inquirido) a sua função se aproxima mais de uma primeira fase de abordagem da obra e não de uma eventual exploração expressiva.

Outro dos aspectos salientados pelos intérpretes questionados está relacionado com um aproveitamento desta ferramenta ao nível do ensino da interpretação, como nos afirma M. Teixeira:

(1) Acho que os alunos já perceberam que se aprende muito mais depressa uma obra (seja ela qual for) quando se consegue fazer (...) análise e isolar os vários padrões e motivos, de forma a facilitar a memorização e ter um conhecimento mais profundo da peça de modo a poder articular tudo. (M. Teixeira)

O papel da análise tradicional é visto por Salgado da seguinte forma: “A análise estrutural passa por apreender se estamos (por exemplo) em (tonalidade)

³² Esta referência à análise como facilitadora da memória terá destaque na próxima questão deste grupo.

maior ou menor mas, não implica o uso do método tradicional analítico (de sentar e cifrar a obra) – posso eventualmente constatar alguns desses aspectos com os alunos “ (Salgado) no entanto, o seu realce no âmbito da contribuição dada à interpretação vai noutro sentido, dando destaque à psicologia da música e aos Estudos de Performance:

(2) “Interessa-me mais este lado que a psicologia e os estudos de performance nos têm trazido sobre as possibilidades expressivas da música, e trabalho muito com isso (...) para obter determinados resultados expressivos e dar sentido à interpretação. (Salgado)

➤ **Nas suas interpretações é hábito tocar de memória? (de cor)**
Lembra-se de alguma experiência em que tenha tocado de cor?
Poderia descreve-la?

(1) Faço todas, a solo, com a excepção da música contemporânea. Na música de câmara não. (...) Quanto ao repertório a solo, sei que hoje em dia há uma grande tendência para tocar com a partitura em palco. O ritmo da vida quotidiana é muito puxado e não consoante com a vida artística. O artista precisa tempo para reflectir e interiorizar uma obra para ter segurança em palco. (Harper)

(2) Mesmo quando temos a partitura a à frente há passagens que estão necessariamente de memória (ainda hoje na audição com os clarinetistas me apercebi disso) – há passagens que têm que estar de memória (...) porque não chega ter a partitura à frente...
Sobre a questão de fazer obras de memória, não tenho feito ultimamente obras como solista mas já fiz e aí a análise (com lápis) era fundamental – podia usar as cifras para decorar as cambiantes harmónicas... (...)
A análise tradicional da obra é muito importante quando se tem em vista a memorização da peça, aí é fundamental cifrar a obra... isso pode ajudar muito – se pretendermos fazer a obra de memória. (E. Teixeira)

(3) Sim, se for uma coisa a solo faço. Na música de câmara é mais complicado – os quartetos Smetana e Borodin às vezes fazem obras de cor mas isto é perigoso: imaginemos que o violoncelo tem uma forma de acompanhamento regular – o ritmo está mas se há uma troca de uma nota a harmonia fica logo toda trocada. (Lloyd)

(5) Sempre que possível sim. (**Como se prepara?**)

Depende das obras... podem ser aprendidas muscularmente ou auditivamente (em termos intelectuais). Há obras, não necessariamente a totalidade de cada obra, em que a abordagem analítica é tão difícil que a peça acaba por ser memorizada à força de trabalho e de repetição (que não considero o melhor método mas na falta de capacidade analítica é a solução possível). Quando é possível analisar é mais fácil fazer uma memorização mais conhecedora (o que se está a tocar do que quando a memorização é só muscular) – essa é a preferível e ideal. (M.Teixeira)

(6) Não faço todas as obras de memória... por exemplo, eu entendo o *lied* (apesar de muitas vezes o fazer de cor) como um recital de poesia, e por isso não me choca nada ver ou fazer um recital de canção com partitura, porque no fundo eu estou ali como recitador de poesia.

A ópera é toda ela de cor: a oratória é diferente porque segundo dizem é a transmissão de uma mensagem divina que passa pelo humano, e por isso há que ler o texto sagrado – deve ser com partitura, é tradição que assim se faça.

O *lied* pode fazer-se de cor ou com partitura: se o cantor está mais na perspectiva da criação de uma personagem fica de facto mais solto se fizer de cor. No meu caso, ultimamente tenho seguido mais a linha de que estou a recitar poesia com música. (Salgado)

Das respostas anteriores poderemos concluir dois aspectos relevantes; o primeiro, relaciona-se com a tradição – sendo claro que o piano tem uma maior tradição na realização das obras de memória; o segundo, prende-se com o facto de podermos delimitar vários tipos de memória, nomeadamente: **visual**, **auditiva** e **muscular** ou de tacto. Edwin Hughs (1926) – citado no artigo *Memorising Music*, de Aaron Williamon – apresenta estes três tipos como caminhos possíveis na memorização de determinada obra musical, estando cada um focado em aspectos muito específicos, nomeadamente:

“*Aural memory* (sometimes referred to as auditory memory) enables individuals to hear compositions in the ‘mind’s hear’, anticipate upcoming events in the score and make concurrent evaluations of a performance’s progress. *Visual memory* consists of images of the written page and other performance features that have been impressed upon the ‘mind’s eye’. Pianists (...), for instance, may remember positions ‘of the hands and fingers, the look of the chords as they are struck and the pattern which the

various figures make upon the keyboard as they are played'. *Kinaesthetic memory* (that is, finger, muscular or tactile memory) enables performers to execute notes automatically". (Edwin Hughes citado por excertos em Williamon – 2002: 118, 119)

Apesar da importância desta separação por tipos será mais pertinente saber o ou os métodos utilizados para chegar ao objectivo – memorizar. A partir das entrevistas realizadas podemos isolar por exemplo a opinião de M. Teixeira, e especificamente a sua comparação de métodos focalizada na afirmação que “quando é possível analisar (a obra) é mais fácil fazer uma memorização mais conhecedora (do que se está a tocar do que quando a memorização é só muscular) ”. Neste âmbito podemos afirmar que muitos intérpretes recorrem a esta estratégia analítica para *vencer* as dificuldades de aprendizagem da obra, como afirma outro dos inquiridos: “Sobre a questão de fazer obras de memória (...) já fiz, e aí a análise (com lápis) era fundamental – podia usar as cifras para decorar as cambiantes harmónicas... “ (E. Teixeira)

Os estudos de performance que se têm desenvolvido recentemente também focam a memória como assunto de base, como é exemplo o estudo levado a cabo por Rita Aiello (1999) no qual se dá a inquirição de músicos profissionais sobre o método utilizado para memorizar as obras. Das entrevistas realizadas a sete pianistas, a autora descobre três temas principais que aparecem como denominador comum:

“First, the musicians reported relying on aural memory much more than on Kinaesthetic memory, although they all agreed on the importance of knowing the Kinaesthetic components of a piece (for instance, the fingerings). Second, all of the pianists emphasized that having a clear idea of the musical structure and analyzing the score were the most important and reliable methods of memorization. Third, five of the seven pianists commented that they memorized in a ‘holistic’ manner by dividing the piece into short sections, in order to obtain a ‘more solid memory of the entire work’.” (Aiello: 1999)

O aspecto a salientar não só do estudo de Aiello mas também das entrevistas realizadas nesta tese de dissertação prende-se com o facto da análise musical ser referida em ambos como método de memorização. Deste modo, podemos concluir que para uma grande maioria de intérpretes o conhecimento

analítico das obras e consequentemente das suas estruturas e conteúdos é uma mais valia na preparação de uma obra de memória, uma vez que contribui não só para uma mais rápida mecanização de passagens mas também possibilita uma interpretação consciente, visto estar baseada no conhecimento da música que se quer realizar; saliente-se neste contexto que uma interpretação é sempre um acto intencional e de conhecimento, como já foi abordado no Capítulo Um. Outro dos aspectos que não devemos ignorar prende-se com o facto do conhecimento estrutural (resultante do processo analítico) possibilitar a memorização de grandes secções musicais. “ For the performer, it is obvious that analysis has a role to play in the memorization of extended scores (...) “. (Cook 1996: 232)

Análise das respostas ao terceiro grupo de questões

O terceiro grupo de questões foi construído tendo em conta um conjunto de objectivos, que se prendem com o ensino da interpretação, procurados através da abordagem dos seguintes aspectos:

- Investigação sobre a possibilidade de se ensinar interpretação e constatação das ideias dos intérpretes sobre a individualidade de cada acto interpretativo;
- Partindo das eventuais respostas positivas ao parâmetro anterior, o segundo objectivo prende-se com uma procura de sistematização das principais estratégias de ensino da interpretação:
- Outro dos objectivos (já recorrente neste estudo) foi procurar entender o que estes intérpretes / professores pensam da utilização dos métodos de análise musical em contexto pedagógico;
- Após um conjunto de questões relacionadas com os aspectos acima enumerados, pretendeu-se que os inquiridos estabelecessem, de um modo directo, um grau de hierarquia a partir de seis parâmetros dados, resultando estas considerações num gráfico que esquematizará de um modo prático as ideias dos intervenientes.

➤ **Do seu ponto de vista poderemos ensinar a interpretar?**

(1) Há muitas interpretações "correctas", mas deixo isso ao critério de cada intérprete.

O que é mais difícil de ensinar é a interpretação estilística porque (...) temos uma tradição oral que às vezes é difícil transmitir porque há várias escolas de interpretação (francesa, russa, alemã) e no início do século XX cada escola estava mais definida do que agora; neste momento, por causa do mundo global (...) da comunicação, gravações e viagens, está tudo muito mais homogéneo. (Harper)

Harper apresenta-nos com clareza uma ideia de pluralidade interpretativa, deixando no entanto implícita uma ideia de que esta é uma referência a indivíduos com uma determinada autonomia, e não tanto ao nível do ensino. A propósito desta abertura interpretativa podemos citar Rothstein (1995): “One performer’s narrative may differ radically from another’s for the same work”.

Na resposta de Harper há também a introdução de um aspecto muito importante e que ainda não tinha sido abordado neste estudo³³ – as escolas de interpretação, que representam um tipo de interpretação baseado na tradição (também referida neste estudo por Silva). Este tipo de fundamentação leva-nos a uma problemática que confronta dois factores: a construção de uma interpretação deverá ser coerente e esclarecida? Ou pelo contrário continua a criar-se *escolas de interpretação* onde o objectivo é a imitação do mestre? A reflexão deste assunto necessitaria de uma investigação profunda nessa área baseada em estudos de caso, no entanto podemos constatar por algumas respostas neste estudo específico que as duas vertentes não só não se encontram dissociadas, como também não apresentam divergências de base. Se tivermos em conta o facto das escolhas interpretativas estarem dependentes de um determinado *background* do intérprete, verificamos que o mesmo se poderá resumir a um certo número de conhecimentos baseados numa aprendizagem, que está por sua vez baseada numa corrente tradicionalista de ensino; claro que poderá existir inovação individual quer da parte do professor como da parte do novo intérprete mas, ambos estarão sempre inseridos e sob influência do *social environment* (Bengtsson 1973) e dos factores da tradição que lhe estão associados. Para além destas questões há uma problemática ligada especificamente à pedagogia e que está centrada numa definição muito estreita dos objectivos (e mesmo programas) no ensino do instrumento, o que delimita o campo de acção interpretativa e a eventual inclusão de inovação nesse âmbito. No entanto, apesar dos aspectos negativos, quer a tradição quer a informação contida nas interpretações derivadas de *escolas* (de interpretação) podem abrir novas possibilidades.

³³ A única referência está no segundo capítulo, relativo à evolução histórica do papel do intérprete, e relaciona-se com uma tradição iniciada com o aparecimento dos Conservatórios e da figura do músico virtuoso, no século XIX.

As opiniões expressas nesta questão foram de certo modo de unânimes no que respeita à existência de um determinado tipo de estilo que se afigura como o modo correcto de realizar uma obra, e que nos terá sido transmitido pela tradição no decorrer do nosso estudo orientado. Note-se as frases marcadas em Silva, Lloyd e M. Teixeira – pretendem ilustrar a nossa defesa de que a obra se insere num determinado contexto ligado a uma tradição interpretativa que poderá estar relacionada com aspectos históricos, estilísticos ou de escolas de interpretação.

(2) **Eu acho que se pode ensinar estilos de interpretação:** estilo romântico, estilo clássico – **há uma série de regras que também têm a ver com a tradição – muito do que se pensa ou considera certo ou errado, para além do estilo, têm a ver com a tradição.** Porque é que se toca por exemplo a sonata de Poulenc de determinada maneira? Tem a ver com uma espécie de transição de conhecimentos de pessoa para pessoa – a primeira pessoa que fez a sonata de Poulenc tocou-a de determinada maneira porque conversou com o compositor e o compositor indicou neste sentido ou no outro. **Daí para a frente isto vai sendo transmitido, ele aos seus alunos, os alunos aos alunos e isto é uma ponte.** (Silva)

(3) Cada um de nós tem uma maneira de tocar pessoal. Quando tenho um aluno com um nível técnico razoável já podemos passar para o nível da interpretação (...) **dou as informações baseado na minha experiência – claro que há ideias fixas,** isso é normal numa interpretação mas há sempre espaço para modificar qualquer coisa. (Lloyd)

(4) **É possível dar indicações, e muito mais quando se trata de música tonal, que tem uma tradição por trás e sabe-se o seu estilo, a forma de a interpretar;** depois pode pôr-se mais ou menos de nós, tocar mais dentro do estilo ou mais fora do estilo – mas existem determinadas regras... Quando se trata de música atonal (dentro da música contemporânea) não há tantas regras por isso ajudo os alunos a construir a sua própria interpretação. (M. Teixeira)

Apesar de toda a visão apresentada na secção anterior, nem todos os inquiridos concordam com esta transmissão de modos de interpretar, sendo inclusive bastante críticos no que respeita à aplicação dessa *fórmula*:

(5) Pode-se ensinar a interpretar. Quando digo assim tão afirmativamente eu quero dizer: pode-se ensinar a interpretar, pode-se dar aos alunos ferramentas de trabalho que os leve a adquirir uma determinada interpretação – a análise da obra, por exemplo. **Agora “vender” uma interpretação pré-concebida, por uma pessoa que por sua vez já ouviu de outras, que terá conhecido outra que porventura terá feito a análise da obra, isso não!...** (E. Teixeira)

Como síntese, Salgado apresenta-nos uma visão idealista do ensino da interpretação, salientando a vertente artística da mesma (muita vezes descurada) colocada em evidência através do atingir da autonomia técnica; mais uma vez o professor é apresentado (à semelhança de E. Teixeira) como um promotor de estratégias para levar o aluno ao encontro da sua interpretação individual e da sua própria expressividade criativa, e não como uma figura que impõe a sua visão da obra, negando qualquer incursão para lá da mesma.

(6) Eu penso que é possível ensinar a interpretar; tem sido uma daquelas questões um pouco tabus em arte que é: a interpretação não se ensina, ou se nasce génio ou não se nasce génio, ou se é intérprete ou não se é intérprete... há um pouco de verdade nisto porque há pessoas que têm mais conteúdo, aptidão e talvez mais experiências ou mais necessidade de se expressar, e têm talvez mais talento – tal como há pessoas com mais técnica, mais facilidades vocais, outras têm mais talento interpretativo. O ensinar a interpretar é como ensinar a técnica, existe essa necessidade e exige-se o saber fazê-lo; tudo isto passa por saber dizer que determinado conteúdo musical ou textual tem este sentido ou esta emoção e saber desenhar a emoção de um ponto de vista mais expressivo mas, também saber musicalmente dosear e utilizar a técnica para permitir que determinado efeito seja feito e não outro, e como esse efeito reverte mais a favor “desta interpretação ou daquela interpretação “ (...) – o aluno tem de receber esta informação, é claro que se deve deixar sempre a margem da sua própria criatividade; **o que lhe poderemos fornecer são os instrumentos quer técnicos quer expressivos para ter uma paleta vocal que junto do público possa levar a uma compreensão diferente.** (Salgado)

- **Na sua experiência de ensino, recorre a diferentes estratégias para que os seus alunos interpretem? Poderia indicar reacções a algum tipo de estratégia menos comum ou mais peculiar?**

Esta questão procurava clarificar o tipo de estratégias realizadas no decorrer das aulas, tentando especificar as mesmas. Pretendeu-se também conhecer o tipo de reacção dos alunos às mesmas estratégias, sendo certo que só está representada uma das opiniões das duas partes envolvidas neste processo – o professor; no entanto foi também um modo de apreender se os docentes envolvidos desenham conclusões e alteram a sua acção consoante os casos com que se deparam.

O primeiro tipo de estratégia enumerado relaciona-se com o assumir da vertente representativa da obra, demonstrada através da transmissão das ideias musicais por meio de imagens (Harper) e imagens que poderão confluir na construção de uma narrativa ou história associada à narrativa musical (M. Teixeira):

(1) (...) Dou-lhes (exemplos) da natureza, dos instrumentos de orquestra, das personagens "arquétipo" (palhaço, diabo, herói, etc.). Por vezes é apenas uma palavra, outras vezes poderá ser uma imagem (...) (Harper)

(2) Dou-lhes imagens, histórias – às vezes uma história por detrás de uma música pode ajudar muito. Mas, trabalho com eles muito à base de imagens que em conjunto com as histórias ajudam a criar um fio condutor no decorrer da música. (M. Teixeira)

Outro dos aspectos focados neste assunto prende-se com o envolvimento do corpo no processo interpretativo, e é aqui apresentado por Harper como estratégia de eventual melhoramento do desempenho dos alunos. Outro factor apresentado prende-se com uma individualização de estratégias (também referida em Silva e E. Teixeira), que demonstra a especificidade deste tipo de ensino e a pluralidade de modos de realização das obras musicais, de interpretação.

(1) (...) Outras vezes é uma mudança física do braço ou da posição ao piano. O professor tem que entender a personalidade do aluno e a forma como ele aprende, ou seja, tem que adaptar o seu modo do ensino ao modo de aprendizagem do aluno. (...) (Harper)

(2) (Quando dava aulas) indicava gravações, tocava eu próprio para eles ouvirem... Começava com uma leitura absoluta da obra mas, tudo estava dependente da idade dos alunos e do seu nível, não era um formato para todos: **cada um era um caso**. (Por exemplo) aos mais velhos dava-lhes uma grande abertura (interpretativa) porque foi isso que fizeram comigo. (E. Teixeira)

(3) Entra um bocado a psicologia e também a experiência, quanto mais anos dou aulas mais fácil é eu perceber cada vez mais cedo como determinado aluno reage a um método ou a outro. Há alunos com mais dificuldades numa coisa do que noutras, no fundo os aspectos onde os alunos tenham algum *handicap* é aí que vamos insistir – dar uma formação o mais completa possível às pessoas para quando saírem daqui (do curso) terem autonomia. (Silva)

O último aspecto a salientar nesta questão está ligado à posição assumida por Lloyd que vê como única estratégia válida a demonstração prática do tipo de interpretação pretendida:

(4) Independentemente do nível do aluno uma demonstração prática vale muito mais do que as palavras, eu posso falar muito para tentar convencer o aluno e não conseguir; mas se tocar uma frase e não disser nada, de repente tudo pode fazer sentido. (Lloyd)

Esta posição defendida por Lloyd parece-nos de certo modo redutora no que respeita a estratégias de ensino; a demonstração só por si pode não ser um meio eficaz de transmissão de uma ideia ou modo de expressão de determinada passagem ou obra. Saliente-se ainda que a estratégia do inquirido poderá resultar numa tentativa de imitação por parte do aluno, em vez da ideal procura de uma interpretação individual, que possa expressar a sua maturidade musical e compreensão da obra em questão.

➤ **Pensa existir alguma vantagem pedagógica numa abordagem analítica das obras? Em que sentido?**

A presente questão, realizada de um modo directo aos seis intérpretes (ligados à docência) teve como principal objectivo esclarecer de que modo a análise musical pode contribuir para o ensino da interpretação. Assim, as respostas centraram-se em descrições do modo como a análise é utilizada para conhecimento da obra, bem como nos resultados obtidos através desta estratégia: são apresentados resultados de experiências pessoais (E. Teixeira) e há referências a obras (foram salientadas as obras de Bach) em que os resultados desta acção são mais visíveis (E. Teixeira e Lloyd):

(1) Fiz análise muitas vezes, sobretudo Bach – nunca toquei um prelúdio e fuga sem ter trabalhado nessa base. Um dos professores que eu tive, e tratando-se ainda de Bach, só me deixava tocar se eu conseguisse, depois de eu ter feito toda a cifragem da obra, reescrever toda a obra em pauta. (...) Com os alunos também já fiz isto e resultou, apesar de começar sempre com obras muito acessíveis, com muito poucos elementos – para começar a dar os primeiros passos na sua própria análise com vista a encontrar uma ideia sobre a peça e a esta ideia que eles possam formar sobre a peça chamo eu interpretação e gosto que eles tenham ideias próprias sobre a peça. (...) E é isso que eu chamo ensinar a interpretar... (E. Teixeira)

Isso dá um rendimento espectacular, uma análise mais profunda das obras de Bach – e não só as obras de violino mas também as obras para teclado, concerti, cantatas, paixões... (Lloyd)

Dos resultados acima referidos salienta-se um aspecto que já foi abordado no âmbito desta investigação e que tem sido salientado como resultado da realização da análise das obras – a memorização. Assim, neste domínio do ensino da interpretação, a memória aparece-nos referenciada como resultante de uma certa racionalização da obra musical. Vejamos a conclusão de E. Teixeira no que respeita à colocação em prática das estratégias acima enunciadas:

“ (...) Devo dizer que é um trabalho que dá muito resultado, digo isto porque tinha acesso a experiências de outros colegas que utilizavam o mesmo método e dava resultado – era muito raro haver falhas de memória consideráveis (pode haver, claro) mas não é tão comum que existam depois de se ter feito este trabalho de reescrever a obra.” (E. Teixeira)

Do mesmo modo, embora dentro do domínio da música contemporânea, M. Teixeira salienta a importância da abordagem analítica na preparação da interpretação de uma obra:

“Acho que os alunos já perceberam que se aprende muito mais depressa uma obra (seja ela qual for) quando se consegue fazer esse tipo de análise e isolar os vários padrões e motivos, de forma a facilitar a memorização e ter um conhecimento mais profundo da peça de modo a articular tudo – se não se conhece torna-se mais complicado.” (M. Teixeira)

Apesar da sua linha de pensamento estar em concordância com os demais inquiridos, Salgado não assume a análise musical tradicional – realizada na partitura, escrita ou esquematizada – como necessária no âmbito da interpretação, salientando antes como uma maior estratégia um investimento nos Estudos de Performance, de modo a atingir um maior conhecimento da obra e desse modo proceder à potenciação da sua expressividade. Note-se, como último apontamento, que Salgado faz uma referência clara à excessiva conceptualização do acto analítico quando diz que quer “que os alunos percebam que a estrutura musical não é uma coisa quase matemática”.³⁴

Isto é tudo feito em processo e muitas vezes acontece em simultâneo. A análise estrutural passa por apreender se estamos em maior ou menor mas não implica o uso do método tradicional analítico (por exemplo sentar e cifrar a obra) – posso eventualmente constatar esses aspectos (...) mas, de maneira a que os alunos percebam que a estrutura musical não é uma coisa quase matemática, mas pode ser utilizada como potencial expressivo. (Salgado)

Sobre este aspecto, será pertinente apresentar a visão de David Epstein (1979) que (tal com Salgado na última afirmação) sugere ser através da compreensão da estrutura da obra musical que se poderá chegar à compreensão da expressão da mesma:

³⁴ Esta referência pode ser conotada com o método de análise *pitch class*, que consiste numa redução das alturas musicais a números, fazendo a correspondência das notas e intervalos musicais com números, por exemplo DÓ=0, DÓ# =1, RÉ=2 e assim sucessivamente até completar a escala cromática e consequentemente os 12 meios-tons. Outras das variantes desta técnica de análise alargam o número até ao 24.

“In attacking this problem it is first of all essencial clearly to perceive, to recognize, and to comprehend what it is we hear, free of external or misconstrued meanings”.³⁵

Esta perspectiva reforça a tese que defende que o potencial expressivo de uma obra reside na sua estrutura interna, não havendo assim necessidade de recorrer a conotações ou imagens extra-musicais. No entanto, sob o nosso ponto de vista, poderá existir alguma vantagem nestes recursos (imagens ou comparações) se estivermos perante um caso pedagógico em que os conhecimentos do estudante ainda não permitam realizar, de um modo autónomo, a interpretação de determinada obra.

➤ **Dos aspectos seguintes poderia estabelecer uma hierarquia no que respeita ao grau de importância no processo de aprendizagem da interpretação?**

- **Conhecimento estrutural da obra**
- **Capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas**
- **Domínio técnico do instrumento**
- **Imaginação**
- **Boa capacidade de memorização**
- **Boa leitura à primeira vista**

Esta última questão foi elaborada para funcionar como uma espécie de síntese de toda a entrevista, levando os inquiridos a reflectir sobre os seis aspectos referenciados. Assim, a escolha destes parâmetros pretendeu-se com objectivos específicos que, apesar de omitidos aos inquiridos, tiveram os seguintes propósitos:

³⁵ **Epstein**, David – *Beyond Orpheus*, Cambridge Press: Mit Press (1979: 11) citado em **Maus**, Fred Everett (1997) – *Music as Drama*

- **Conhecimento estrutural da obra** – Este parâmetro pretendia induzir os docentes numa reflexão sobre o grau de importância que o conhecimento estrutural da obra compreende no âmbito da preparação de uma interpretação. A ambiguidade do conceito (uma vez que não está descrito se falamos de um conhecimento formal ou se se trata ou não de um conhecimento relacionado com a utilização do instrumento) pretende proporcionar uma visão abrangente, abrindo caminho a uma pluralidade de soluções, das quais salientaríamos uma ligação estreita com a análise musical.

- **Capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas** – O segundo aspecto a considerar prende-se com uma certa conjugação resultante do conhecimento estrutural da obra com o domínio técnico do instrumento, aparecendo neste domínio como um factor de avaliação da destreza técnica e da capacidade de encontrar soluções para diminuir as eventuais dificuldades de execução.

- **Domínio técnico do instrumento** – Neste ponto pretendeu-se verificar até que ponto os entrevistados viam a técnica como elemento fundamental no processo de construção de uma interpretação, e com que outros ou outros factores a articulariam para obter os resultados procurados.

- **Imaginação** – Este parâmetro era muito importante nesta questão, uma vez que estamos perante a procura de elementos que contribuam para o ensino da interpretação e, tal como foi dito no Capítulo Um, a criatividade e expressividade interpretativa resultam de uma capacidade intelectual para realizar a obra, pressupondo logo uma ligação directa a uma capacidade de imaginar – por isso é que cada interpretação é irrepetível, por ter resultado de uma visão individual.

- **Boa capacidade de memorização** – Este item pretendia remeter os inquiridos para o processo que desemboca na memorização: conhecimento da obra através de uma abordagem analítica. Para além disso, o facto de dois dos inquiridos serem pianistas foi também um dos motivos da sua inclusão.

- **Boa leitura à primeira vista** – O último aspecto a ponderar foi colocado com o objectivo de saber até que ponto os aspectos mais comumente

conotados com a destreza e virtuosismo técnico poderiam ser importantes para estes intérpretes no contexto da interpretação.

Análise das respostas obtidas na última questão

Partindo de uma análise às respostas dadas à última questão foram elaborados gráficos que pretendem ilustrar de uma forma inequívoca o grau de importância atribuído pelos entrevistados a cada um dos itens apresentados. Assim, da observação quer das respostas quer das representações gráficas pudemos chegar às seguintes conclusões:

✚ Apesar de existir uma divisão mais ou menos proporcional entre três itens, a saber: conhecimento estrutural da obra, apontado como factor mais importante por dois dos entrevistados (clarinetista e percussionista); a boa leitura à primeira vista, apresentado como preponderante pelo mesmo número de pessoas (dois pianistas); o domínio técnico do instrumento foi escolhido pelo violonista; no que respeita à imaginação, foi apontada como fundamental para três dos inquiridos: um pianista, um percussionista e um cantor. Desta observação não foi possível apresentar uma escolha padrão, visto as opiniões estarem divididas, no entanto será de realçar dois aspectos: por um lado a preponderância dada ao factor imaginação, não só pela maioria dos docentes mas também pelo realce dado por todos em diferentes níveis; por outro, o facto de existir unanimidade na referência feita pelos dois pianistas à boa leitura à primeira vista.

✚ A segunda constatação a fazer prende-se com o facto de o aspecto apontado pelos pianistas como o mais importante ser visto por todos os outros intérpretes como um dos dispensáveis no processo de interpretação. Como hipóteses de justificação para esta situação poderíamos apontar por um lado o facto dos pianistas serem regularmente confrontados com programas muito extensos, e por outro a sua ligação (quase constante) com o acompanhamento de

outros intérpretes, necessitando por estas razões de um curto espaço de tempo para a preparação das obras.

✚ Outro dos aspectos a salientar relaciona-se com a capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas; ao contrário do que era esperado, quatro intérpretes deram-lhe uma importância relativa, o que na elaboração deste questionário não era previsível. Esperava-se que este aspecto, sendo parte integrante da apreensão da obra, do seu carácter técnico, não tivesse qualquer relevância para a interpretação. Sob o nosso ponto de vista, a justificação possível para esta relevância dada pelos inquiridos poderá estar relacionada com o método de trabalho que utilizam na preparação das obras (sendo este um entre muitos possíveis).

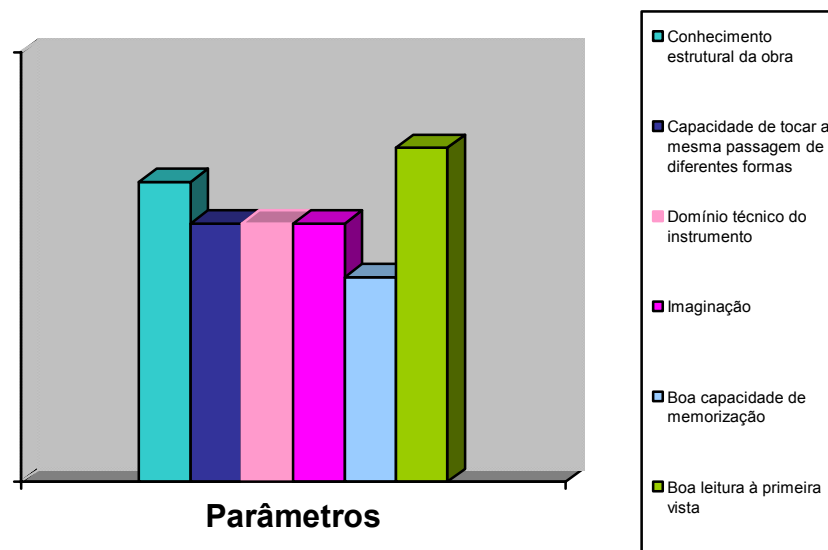
✚ No que respeita à imaginação, verificou-se que apesar de não ter sido apontada por todos os inquiridos como o elemento mais importante, foi referido nas suas observações como fundamental na construção da interpretação. Recorde-se a questão ligada às estratégias de ensino da interpretação – quase todos os docentes afirmaram recorrer a diferentes mecanismos, de modo a tentar desenvolver as capacidades criativas do aluno, com o objectivo de os levar a conseguir uma autonomia interpretativa baseada na sua própria imaginação.

Vejamos pois as respostas e as suas correspondências gráficas:

(1) A boa leitura teria no primeiro lugar (e exige um bom domínio técnico do instrumento) – o aluno tem que ter uma boa leitura à primeira vista com, ou sem, a partitura (o caso dos maestros e dos outros músicos); se for com a partitura, tem que possuir o domínio técnico do instrumento. A leitura sem partitura é sempre aconselhável porque não ficamos ligados só às notas, podemos pensar noutros aspectos musicais: é o segredo de uma boa leitura à primeira vista (um rápido olhar à partitura antes de tocá-la, uma boa compreensão através do ouvido interior).

Em segundo lugar considero o conhecimento estrutural da obra, o reconhecimento dos objectivos gerais. De seguida, dos outros três – imaginação, a capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas (também está ligada à imaginação) é a técnica. Em último lugar a boa capacidade de memorização, que também se encontra ligada à técnica e à boa leitura. A memorização de curto prazo é um aspecto também importante e consiste em lembrar e reconhecer símbolos, estruturas e padrões – então a leitura também é uma forma de memorização. (Harper)

Gráfico relativo às respostas de Nancy Harper



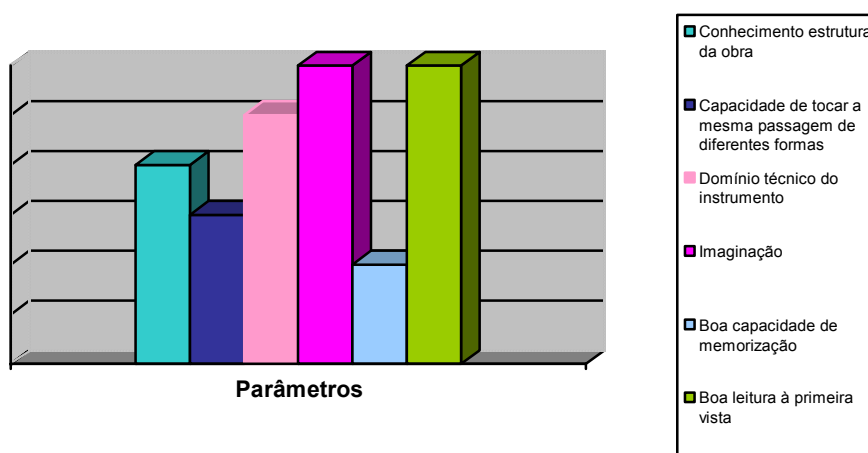
(2) Alguns destes aspectos estão antes da obra aparecer e do instrumento aparecer – a boa leitura à primeira vista acho que é importante – não será preponderante mas quando há boa leitura à primeira vista o “canal” está desobstruído, é mais fácil chegar mais perto da essência da obra.

Talvez desse o primeiro lugar à boa leitura e talvez ao mesmo tempo à imaginação. Estas duas como anteriores ao trabalho.

O domínio técnico do instrumento vem logo a seguir juntamente com o conhecimento da obra porque estamos a falar de duas coisas que para mim estão equiparadas e não faço grande distinção entre escrita e som, não vejo como uma moeda de duas faces – a obra é o som. (Não tento desdobrá-lo e às vezes há pessoas a laborar muito neste erro) é por isso que a obra existe.

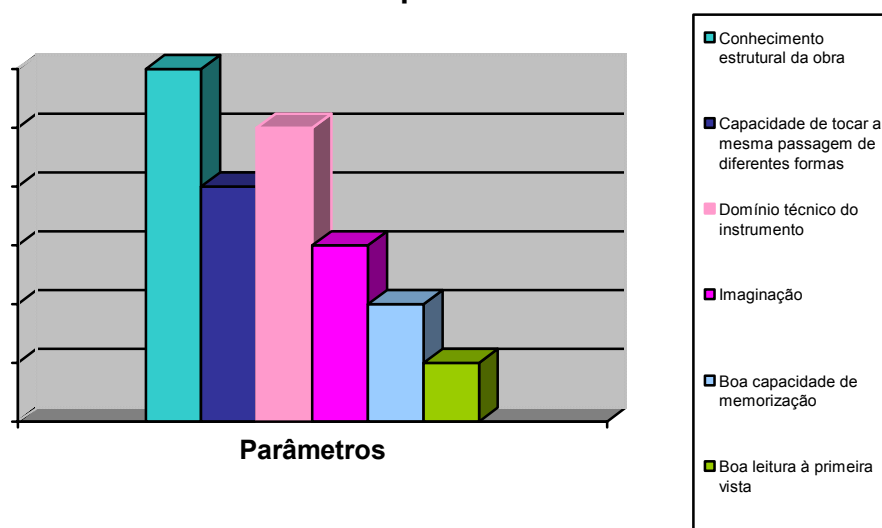
A capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas ficaria no final, não por lhe tirar importância mas acho que quando a pessoa trabalhou sobre uma determinada obra seriamente chega a um estágio em que já pode fazer “quase” qualquer coisa... esta é uma das minhas estratégias de trabalho – conseguir tocar a mesma passagem de diferentes formas – basta vários alunos tocarem a mesma obra. (E. Teixeira)

Gráfico relativo às respostas de Emídio Teixeira



(3) Se é uma obra completamente nova (e no caso dos alunos é quase sempre nova) ajuda bastante começar pelo conhecimento estrutural da obra – isso vem antes de tudo, tocamos clarinete mas podíamos tocar violino ou outro instrumento, há muitas obras que podem ser feitas por instrumentos diferentes: primeiro está a obra em si. Em segundo lugar, para o resultado ser bom o domínio técnico do instrumento também é fundamental, depois a boa leitura à primeira vista não é das mais importantes porque isso resolve-se com trabalho, a não ser que se trate de um músico de estudo com muitas sessões de gravação aí é importantíssimo, mas se não é esse o caso poria este em ultimo lugar. A capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas é importante na fase de estudo para se chegar a um bom caminho. A imaginação é importante (mas aqui é um termo ambíguo porque pode ser boa mas pode também não ser...) não sei muito bem onde a colocar – só depois do conhecimento estrutural da obra e do domínio técnico do instrumento (que é essencial), a boa capacidade de memorizar tem muito a ver com o objectivo do que estamos a fazer, mas parece-me um aspecto importante – eu ainda hoje consigo surpreender alunos meus quando por exemplo estão a fazer 1 frase de quatro ou oito compassos e não está a correr bem, quando eu lhes peço para deixar a estante e não se preocuparem com o compasso, a figuração ritmicamente e pensarem só auditivamente no resultado sonoro do que está a produzir, o resultado é realmente melhor – neste sentido, esta capacidade de memorização é realmente importante, e faz parte das características, dos condimentos do chamado “talento”. (Silva)

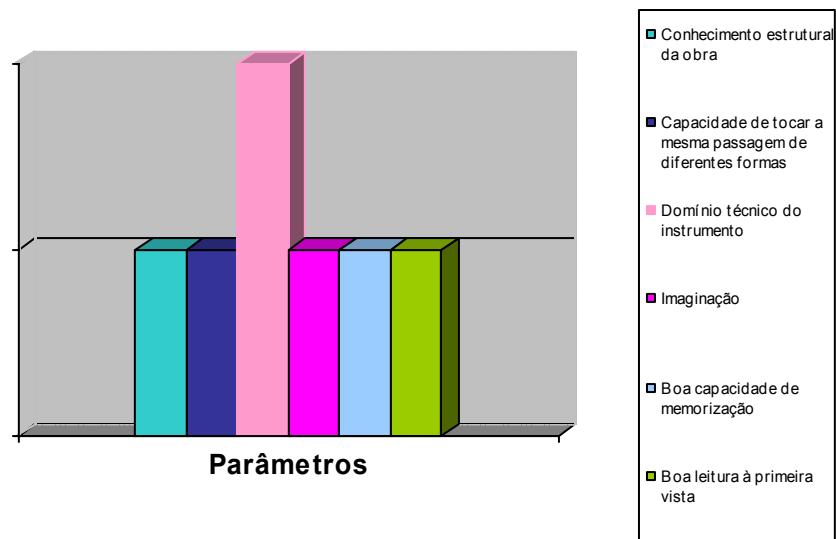
Gráfico relativo às respostas de Luís Silva



(4) Não posso pôr um à frente do outro porque por exemplo, em relação ao domínio técnico do instrumento, penso que não é possível andar para a frente sem as qualidades técnicas adequadas. A boa leitura à primeira vista não é essencial (muitos ingleses têm mas não sentem a música), isto é uma técnica, faz parte do domínio do instrumento. A boa capacidade de memorização ajuda, a imaginação, claro! O conhecimento estrutural da obra também é importante, a capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas tem tudo a ver com a imaginação.

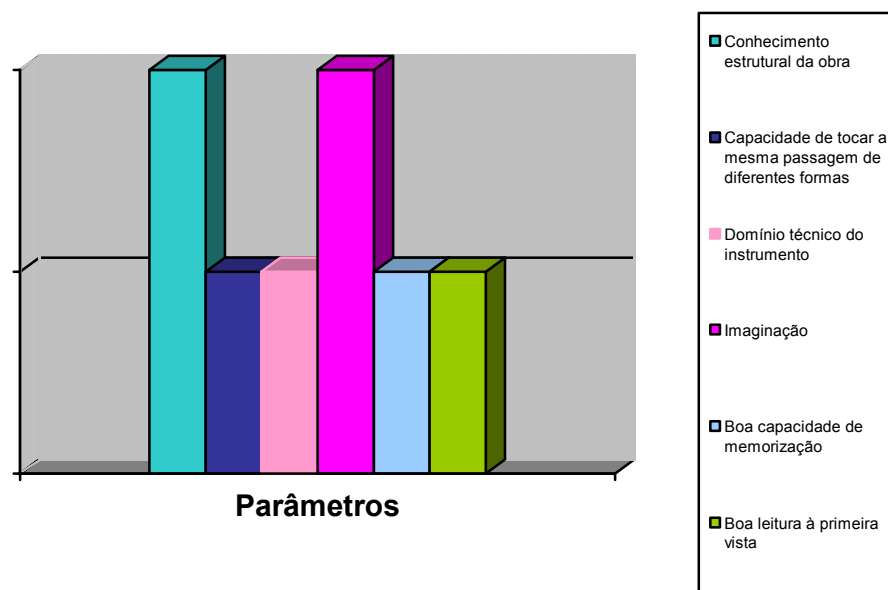
Bem, eu não posso pôr uma ordem nestes parâmetros mas penso que o domínio técnico de instrumento é essencial para se poder interpretar. (Lloyd)

Gráfico relativo às respostas de David Lloyd



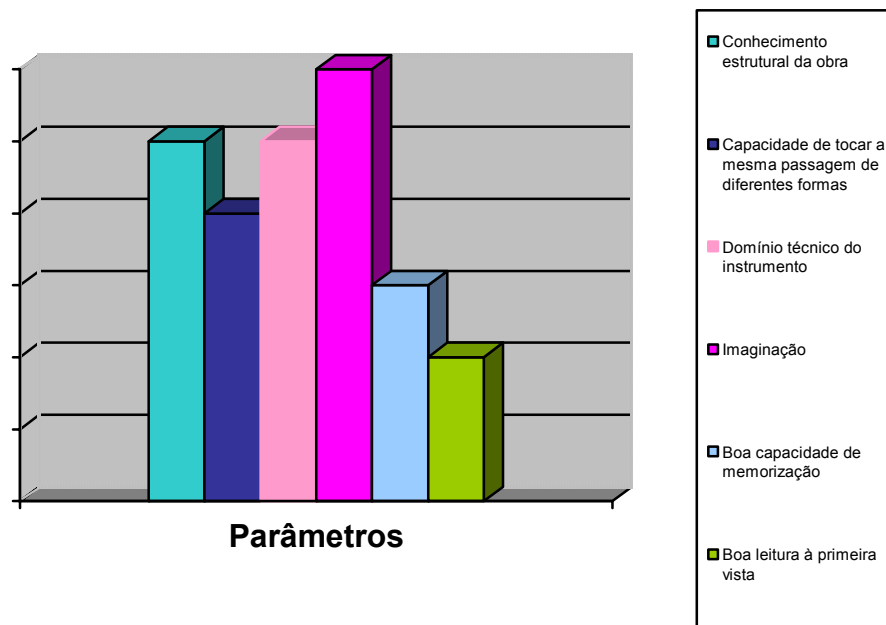
(5) Eu poria o conhecimento estrutural da obra como primeiro lugar, bem como a imaginação. As outras (capacidade de memorização, domínio técnico do instrumento, boa leitura à primeira vista) são instrumentos para se aprender a obra mas, não são instrumentos para se interpretar a obra – podemos ter um bom domínio técnico do instrumento e não interpretar a obra, simplesmente tocar; podemos ter uma boa capacidade de memorização, que ajuda a decorar a obra, mas não quer dizer que a saibamos interpretar. A boa leitura à primeira vista ajuda a aprender a obra mais rapidamente e a capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas é também uma maneira de se conhecer melhor o que se está a fazer, mas não necessariamente interpretar melhor. (M. Teixeira

Gráfico relativo às respostas de Mário Teixeira



(6) Vou começar por dar primazia à imaginação, que é de onde tudo depende em termos interpretativos. Se não houver imaginação... a grande capacidade artística reside em ser criativo, em imaginar. É evidente que a imaginação deverá estar ligada com o conhecimento estrutural da obra e com o domínio técnico do instrumento. A capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas já está ligada com a imaginação. A partir daí uma boa capacidade de memorização e uma boa leitura à primeira vista fecham o processo. (Salgado)

Gráfico relativo às respostas de António Salgado



CAPITULO CINCO

Conclusões

A primeira parte desta dissertação, designada como **enquadramento teórico do conceito de interpretação**, teve como base de estudo a fundamentação teórica da interpretação como processo, composto por vários elementos nucleares (Clarke: 2002), que para além de fazerem parte do referido processo, são (segundo este autor) obrigatórios para que possamos falar de interpretação:

- Capacidade física e intelectual
- Expressão
- Movimento corporal

É pois neste âmbito que foram atingidas algumas conclusões, em especial no que respeita a esta relação entre a conceptualização da obra e os seus possíveis resultados sonoros, aliados a uma expressividade específica – individualizada. No decorrer da abordagem realizada no Capítulo Um e do estudo das teses de alguns autores foi encontrado um esquema de construção interpretativa que viria a ser usado como base para algumas das questões colocadas aos participantes na investigação empírica, nomeadamente as que se relacionaram com:

- A importância da leitura e conhecimento global da obra;
- A definição de um certo modo de realizar a obra, tendo em conta o contexto histórico, estilo ou escola de interpretação;
- Os elementos expressivos contidos na obra;
- A audição de outros intérpretes ou de si próprios como estratégia de aprendizagem interpretativa.

Em paralelo com esta autonomização da obra e do seu processo interpretativo foi desenvolvido um estudo sobre o papel do intérprete onde, mais do que perceber como se desenvolve a realização de uma obra, se pretendeu

estabelecer uma visão evolutiva do seu papel (no decorrer da História da Música), bem como clarificar as alterações da sua *função* no panorama da música actual onde cada vez mais se dá a sua substituição por novos meios de difusão – como é o caso da música electrónica. No que respeita ao primeiro aspecto, podemos constatar que o papel do intérprete nem sempre esteve ligado à autonomia de realização da obra musical que hoje conhecemos, visto a sua imagem não ser de artista mas sim de artífice – todo o seu modo de trabalho estava condicionado por um contexto sócio-cultural que não valorizava o seu desempenho. No entanto, a emancipação da figura do compositor levou a uma consequente e necessária emergência do intérprete que a partir dos finais do século XVIII passou a ter um estatuto bastante elevado.

Em relação à música contemporânea vamos assistir a uma drástica alteração dos papéis desempenhados por compositores e intérpretes, sendo comum assistirmos a concertos (por exemplo de música electrónica ou electro - acústica) em que as obras são difundidas e manipuladas pelo seu criador, eliminando qualquer mediação interpretativa. Do mesmo modo se dá a alteração da função do intérprete, uma vez que por vezes este é convidado a tomar determinadas decisões que poderão ir até a uma eventual construção estrutural da obra.

No Capítulo Três iniciou-se a apresentação das ideias de vários autores que defendem a análise musical como melhor caminho para uma *correcta* interpretação, sendo em simultâneo realizado o paralelismo com as teses resultantes dos Estudos em Performance. Da análise das várias posturas concluiu-se ser necessário realizar uma investigação empírica neste campo, uma vez que seria importante compreender toda a construção processual por detrás do acto interpretativo – esta foi a principal razão que levou à realização de entrevistas com intérpretes que exerciam ao mesmo tempo funções docentes. Estas entrevistas foram analisadas qualitativamente e pretendiam explorar três pontos fulcrais:

1. Descrição da preparação e realização de uma *performance*
2. Clarificação do papel da análise musical na construção de uma interpretação e da sua relação com a utilização da memória

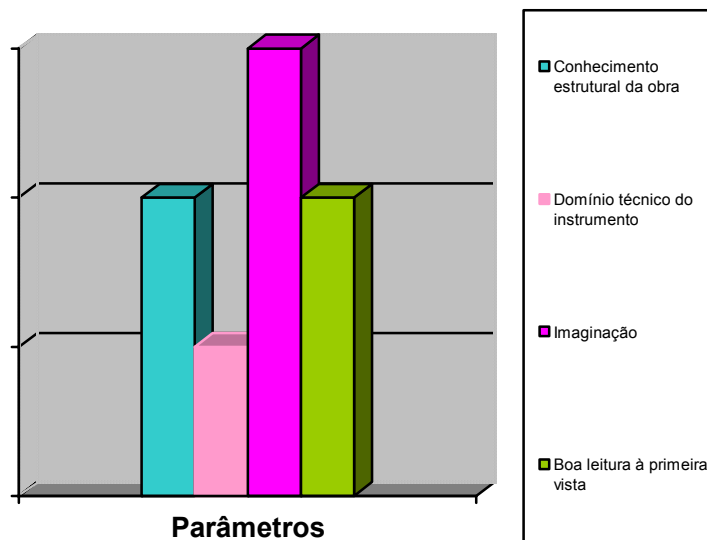
3. Definição das estratégias usadas no ensino da interpretação apresentando como ponto fundamental a dualidade: tradição interpretativa versus imaginação individual. Esta problemática foi apresentada sob a seguinte questão: “Podemos ensinar a interpretar?”

Apesar de estarmos perante um assunto ambíguo foi possível, através de uma articulação entre as conclusões atingidas no enquadramento teórico (Primeira Parte) com os resultados da investigação realizada na segunda parte, estabelecer algumas conclusões que poderemos sistematizar do seguinte modo:

- A primeira conclusão prende-se com o facto de existirem autores que sugerem que a interpretação deveria decorrer de uma base metodológica centrada na análise e justificada analiticamente pela apresentação de uma partitura anotada. Assim, da reflexão sobre este tipo de postura conclui-se que a utilização sistemática deste processo poderá resultar na eliminação do factor ambiguidade na interpretação, reduzindo a imaginação artística – factor apontado como fundamental em diversos graus por todos os meus entrevistados.
- O segundo aspecto a salientar está ainda ligado à abordagem analítica da obra musical e surge não só da análise bibliográfica realizada neste estudo mas também da investigação empírica. Assim, poder-se-á afirmar que o papel da análise musical não se resume a uma apresentação esquematizada da obra mas, através de uma articulação com o intérprete e por meio de experiências práticas de experimentação interpretativa, pode servir de ponto de partida para uma demonstração do potencial expressivo das estruturas musicais. Deste ponto de vista, a análise musical poderia estimular a imaginação em vez de a condicionar e limitar.
- A pluralidade de opiniões e a ausência de consenso, levou-nos a concluir que a procura de elementos expressivos deveria residir não na partitura

mas no próprio acto interpretativo, seguindo no fundo a metodologia do processo: “From score to sound ...” (Hill: 2002). Deste modo, o movimento corporal parece ser simultaneamente o criador e o transmissor dos elementos expressivos da obra.

- No que diz respeito à investigação empírica, as conclusões a retirar resultam fundamentalmente de dois factores: a interpretação baseada nas tradições transmitidas pedagogicamente, e o apelo à imaginação e a recorrência a elementos extra musicais no âmbito das aulas de interpretação. Este segundo factor (de apelo à imaginação) poderá combater as correntes interpretativas excessivamente fundamentadas nas teorias analíticas, constituindo deste modo um pequeno avanço para a valorização do intérprete neste processo, bem como na sua função artística e pedagógica. O gráfico seguinte pretende ilustrar a valorização dada pelos entrevistados aos diferentes parâmetros, sendo claro o destaque dado ao factor imaginação no âmbito da interpretação.



Os assuntos focados e desenvolvidos nos vários capítulos desta dissertação, nomeadamente: a abordagem do conceito de interpretação conjugado com a abordagem analítica da obra, o papel do intérprete e a sua inserção num contexto sócio-cultural e a investigação empírica realizada no âmbito interpretativo e pedagógico, apresentaram algumas dificuldades para o estabelecimento de uma conclusão definitiva. A ambiguidade resultante das abordagens de diferentes autores, aliada a uma ausência de consenso nas entrevistas realizadas foi um entrave ao estabelecimento de uma afirmação definitiva. Deste modo, sou levada a concluir que provavelmente a análise musical poderá informar a interpretação mas só na medida em que ajuda a revelar os gestos musicais que eventualmente povoaram a imaginação do compositor.

Implicações teóricas e pedagógicas da tese


Partindo dos elementos focados na secção conclusiva, poderemos apontar a relação da análise musical com a interpretação como um ponto que poderá ter várias implicações teóricas, nomeadamente ao nível de um maior investimento dos intérpretes no âmbito da investigação. Assim, as duas directivas temáticas que poderão ser desenvolvidas a partir deste estudo são:


- Uma visão da análise estilística baseada mais no gesto do que propriamente nas relações formais, promovendo deste modo um aproveitamento expressivo cada vez maior desta técnica de conceptualização;


- Numa vertente pedagógica da interpretação, levar os alunos a imaginar, potenciando assim ligações estimulantes com outras disciplinas. Como exemplo poderíamos pensar em projectos da música contemporânea, onde há o envolvimento da performance com o movimento, ou em simulações de ambientes de época dos vários períodos da música tonal, onde se poderia promover a capacidade de criação artística dos alunos.

Directivas para futuras investigações

Da dissertação realizada houve quatro aspectos que se salientaram e que considero conterem um elevado grau de importância no processo interpretativo. Por esta razão seria importante que figurassem em futuras investigações, não só como parte integrante do tema aqui abordado mas, porque não, elevados ao nível de tema principal de estudo. São eles:

 O corpo como elemento expressivo e como factor de criação de sentido no processo interpretativo.

 A memória como resultado da conceptualização da obra musical.

 A estrutura musical como recipiente de um conteúdo emocional intrínseco.

 O trabalho inconsciente da imaginação nas experiências musicais.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, Theodor (1989) – *Filosofia da Nova Música*, Editora Perspectiva

Aiello, Rita (edited by) with **Sloboda**, John A. (1994) – *Musical Perceptions*, Oxford University Press

Baily, John (1985) – *Music Structure and Human Movement* in P. Howell, I. Cross and R. West ed., *Musical Structure and Cognition*, London: Academic Press

Berry, Wallace (1989) – *Musical Structure and Performance*, New Haven

Bowen, José A. (1996) – *Performance Practice versus Performance Analysis: Why Should Performers Study Performance?* ; in Performance Practice Review, Volume 9, Nº1

Brendel, Alfred (1991) – *Musical Thoughts and Afterthoughts*, The Noonday Press, New York

Burkhart, Charles (1983) – *Schenker's Theory of Levels and Music Performance*, ed. by David Beach: Yale Press

Choksy, Lois; **Abramson**, Robert M.; **Gillespie**, Avon E.; **Woods**, David (1986) – *Teaching Music in the Twentieth Century*, Prentice Hall, New Jersey

Clarke, Eric (1995) – *Expression in Performance: Generativity, Perceptions and Semiosis* in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, Cambridge University Press

Clarke, Eric (2002) – *Understanding the Psychology of Performance* in *Musical Performance: A guide to Understanding* edited by John Rink, Cambridge University Press

Cone, Edward T. (1968) – *Musical Form and Musical Performance*; W. W. Norton & Company

Cook, Nicholas (1999) – *Words About Music, or Analysis versus Performance* in *Theory into Practice* - Collected writings of the Orpheus Institute, Leuven University Press

Cook, Nicholas; Everist, Mark (1999) – *Rethinking Music*; Oxford University Press

Correia, Jorge (2003) –*Investigating Musical Performance as Embodied Socio-Emotional Meaning Construction: Finding an Effective Methodology for Interpretation*, PhD in Music – University of Sheffield

Davidson, Jane (2002) – *Communicating With The Body in Performance* in *Musical Performance: A guide to Understanding* edited by John Rink, Cambridge University Press

Davidson, Jane (2002) – *Developing the Hability to Perform* in *Musical Performance: A guide to Understanding* edited by John Rink, Cambridge University Press

Denzin, Norman & Lincoln, Yvonna (1994) – *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA: SAGE Publications

Dunsby, Jonathan (1989) – *Guest Editorial: Performance and Analysis of Music*, Music Analysis 8/1-2

Dunsby, Jonathan (1992) – *Music Analysis: Commentaries* in *Companion to Contemporary Musical Thought*, Edited by John Paynter, Tim Howell, Richard Orton, Peter Seymour – Routledge, London and New York, Volume 2

Dunsby, Jonathan (2002) – *Performers on Performance* in *Musical Performance: A guide to Understanding* edited by John Rink, Cambridge University Press

Ferrara, Lawrence (1991) – *Philosophy and the Analysis of Music*, Greenwood Press, New York

Flick, Uwe (1998) – *An introduction to Qualitative Research*, London: SAGE

Folio, Cynthia – *Analysis and Performance of the flute sonatas of J.S.Bach: A sample Lesson Plan*; in *Journal of Music Theory Pedagogy*

Gabrielsson, A. (Ed) (1987) – *Action and Perception in Rhythm and Music*, Stockholm: Royal Swedish Academy of Music

Gabrielsson, A. (1985) – *Interplay Between Analysis and Synthesis in Studies of Music Performance and Musical Experience*, *Music Perception* 3/1

Gallardo, C. Garcia (2000) – *Schenkerian Analysis of Popular Music* in *Transcultural Music Review*, nº5

Goehr, Lydia (1992) – *The Imaginary Museum of Musical Works* – Clarendon Press, Oxford

Goodman, Elaine (2002) – *Ensemble Performance* in *Musical Performance: A guide to Understanding* edited by John Rink, Cambridge University Press

Grout, Donald Jay & Palisca, Claude (1994) – ***História da Música Ocidental***, Gradiva

Hanslick, Eduard (1854 - 1ª Ed.) – ***Musikalisch-Schönen*** – O Belo Musical, Edições 70

Hill, Peter (2002) – ***From Score To Sound*** in *Musical Performance: A guide to Understanding* edited by John Rink, Cambridge University Press

Johnson, Peter (1999) – ***Performance and the Listening Experience*** in *Theory into Practice*; Collected writings of the Orpheus Institute – Leuven University Press

Larson, Steve (1983) – ***On Analysis and Performance. The Contribution of Durational Reduction to the Performance of J.S.Bach Two-Part Invention in C Major***, In *Theory Only* 7/1

LaRue, Jan (1979) – ***Style Analysis for Performers – An Initial Report***, College Music Symposium 19/12

Lester, Joel (1995) – ***Performance and Analysis: Interaction and Interpretation*** in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* edited by John Rink, Cambridge University Press

Levy, Edward (1979) – ***Analysis Applied to Performance***, College Music Symposium 19/1

Lochhead, Judy; Fisher, George (1982) – ***The Performer as Theorist: Preparing a performance of Daria Semegen's Three Pieces for Clarinet and Piano***; in *THEORY ONLY* (Journal of the Michigan Theory Society), Volume 6, Nº7

Long, Marguerite (1973) – ***At the Piano with Maurice Ravel***, London

Massin, J.& Brigitte (1997) – ***História da Música Ocidental***, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro

Maus, Fred Everett (1997) – ***Music as Drama*** in *Music and Meaning* edited by Jenefer Robinson, Cornell University Press

Miles, Mathew; Huberman (1994 - 2ªEd.) – ***A Michael Qualitative data analysis***, Thousand Oaks: SAGE Publications

Narmour, Eugene (1988) – ***On Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation***, in *Explorations in Music, the Arts, and Ideas* – ed. by E. Narmour and R.A.Solie – Stuyvesant: Pendragon

Pierce, Alexandra (1983) – ***Spanning: Essays on Music Theory, Performance and Movement***, Redlands, California

Pombo, Fátima (2001) – ***Traços de Música***, Ed. Universidade de Aveiro

Pople, Anthony (1994) – ***Theory, Analysis and Meaning in Music***, Cambridge

Reid, Stefan (2002) – ***Preparing for Performance*** in *Musical Performance: A guide to Understanding* edited by John Rink, Cambridge University Press

Reitan, Lorentz (1992 - Volume 2) – ***Does it Really Mean Anything? Some Aspects of Musical Meaning*** in *Companion to Contemporary Musical Thought*, Edited by John Paynter, Tim Howell, Richard Orton, Peter Seymour – Routledge, London and New York

Rink, John (2002) – ***Analysis and (or) Performance*** in *Musical Performance: A guide to Understanding* edited by John Rink, Cambridge University Press

Rink, John (edited by) (1995) – ***The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation***, Cambridge University Press

Rosenwald, Lawrence (1993) – ***Theory, Text-setting, and Performance***, Journal of Musicology II

Rothstein, William (1995) – ***Analysis and the Act of Performance*** in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, Cambridge University Press

Schmalfeldt, Janet (1985) – ***On The Relation of Analysis to Performance: Beethoven Bagatelles Op. 126, N^{os}. 2 and 5***, Journal of Music Theory 29/1

Shove, Patrick & Repp, Bruno H. (1995) – ***Musical Motion and Performance: Theoretical and Empirical Perspectives***, in *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, edited by John Rink, Cambridge University Press

Scruton, Roger (1999) - ***The Aesthetics of Music***, Oxford University Press

Sloboda, John A. (1985) – ***The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music***, Oxford University Press

Small, Christopher (1998) – ***Musiking: The Meaning of Performing and Listening***, University Press of New England, Hanover

Stein, Erwin (1989) – ***Form and Performance***, Limelight Editions, New York

Taruskin, Richard (1995) – ***Text and Act, Essays on Music and Performance***, Oxford

Thurston, Frederick (1985) – ***Clarinet Technique***, Oxford University Press

Treiler, Leo (1997) – *Language and the Interpretation of Music* in *Music and Meaning* edited by Jenefer Robinson, Cornell University Press

Wagner, Richard (1982) – *L'Oeuvre d'Art de L'Avenir*, Editions d'Aujourd'hui

Williamon, Aaron (2002) – *Memorising Music* in *Musical Performance: A guide to Understanding* edited by John Rink, Cambridge University Press

NANCY LEE HARPER – Piano

NANCY LEE HARPER começou os estudos de piano aos dez anos, fez o seu primeiro recital quatro anos mais tarde, tocando como solista com a Shreveport Symphony Orchestra (EUA), sob a direcção de Rudolf Ganz (Suíça). Logo a seguir ganhou vários prémios, tocou vários programas a solo em recital e na televisão com orquestras sinfónicas, incluindo a New Orleans Philharmonic em obras tais como o Concerto n.º1 de Tschaikovsky, o Concerto de Schumann, as *Variations Symphoniques* de Franck, entre outras.

Concluiu o estudo em ensino de piano na Universidade de Texas – Austin, 1970. Em 1971 – 1972 prosseguiu os seus estudos de pós-graduação na Royal Academy of Music, em Londres, tendo posteriormente obtido o grau de Doctor of Musical Arts em Piano Performance pela University of North Texas – Denton, no ano de 1985. Dos seus professores de piano constam Larry Walz, Frank Mannheimer, Dalies Frantz, Ralph Berkowitz, Denise Lassimonne, Verna Harder e Nena Plant Wideman.

Foi citada em “Who’s Who” in *American Keyboard Artists*, tendo dado recitais a solo e em grupo, tanto como pianista como cravista, em países, tais como Inglaterra, França, Alemanha, Espanha, Portugal, Bélgica, Noruega, Suíça, Chipre, Hungria, Polónia, Itália, Ucrânia, República Checa, Estados Unidos da América e Argentina. Tem actuado com músicos como o cravista /dirigente Nicholas McGeegan; os antigos membros do Beaux Arts Trio Ida Kavafian (violinista) e Peter Wiley (violoncelista); os cantores da Metropolitan Opera e New York City Opera Jean Kraft, Maralin Niska e Joyce Castle; o contratenor Paul Esswood; o baixo - barítono António Salgado; a contralto Margun Risa; o trompetista Stephen Burns; os violinistas Rohan de Saram, Gwendolyn Marie Watson e Peter Retjo; o alaúdistas Jurgen Hubscher; o flautista Ransom Wilsom; e o pianista/compositor Marc Neikrug.

É autora dos livros *Manuel de Falla: a Bio-Bibliography* (1998) pela Editora Greenwood Press (EUA), *Manuel de Falla* pela editora norte Americana Scarecorw Press (no prelo) e *Correntes Pedagógicas no Ensino da Música Ocidental: uma introdução* (em revisão, pelo Editorial da Universidade de Aveiro). Publicou artigos com tradução em cinco linguas nas revistas *Music & Letters*, *Piano Quaterly*, *Piano Journal*, *American Music Teache*, *Ex Tempore*, *MLA Notes*, *Parlando* (Hungria), *Revista da EPTA – Ucrânia*, *Bilten* (Slovenia), Instituto Piaget e outras. Também tem sido autora de várias bio-bibliografia de compositores ibero-americanos nos dicionários das editoras Scarecrow Press e Circulo dos Leitores.

Gravou vários discos nos Estados Unidos (*ARC*, *Ember*, *SFCD*). Em Portugal, pela editora *Numérica*, gravou obras contemporâneas para piano solo de compositores portugueses (1999). Tocou nos Festivais de Londres, Aveiro, Santa Fé, “Angel Fire” em Taos e Seattle.

Foi membro do júri do 1º Concurso Internacional *Gustav Mahler* na República Checa (2001), do 1º Festival Internacional de Piano em Chipre (1999) e no 4º Concurso Internacional de Jovens Pianistas no Fundão (2003). Também entrou na Comissão Nacional de Avaliação das Escolas Superiores de Música (ADISPOR) em 2003.

É co-fundadora e presidente da EPTA-PORTUGAL (European Piano Teachers Association) e vice-presidente da EPTA-Internacional.

É autora do projecto *Festival e Curso Internacional de Piano “Celebrando Grandes Pianistas”* na *Universidade de Aveiro*, Portugal, que se vem realizando desde 2000.

Actualmente, exerce funções como Professora Associada na Universidade de Aveiro.

EMÍDIO TEIXEIRA – Piano

Funções profissionais

Pianista acompanhador do Curso - Licenciatura em Ensino de Música da Universidade de Aveiro na categoria de Assistente Convidado.

Habilitações Literárias

Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas - Estudos Ingleses e Alemães
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1987.

Formação Artística e Literária

1976/1979 - Inicia os seus estudos musicais no Porto como aluno da Professora Celeste Matos.

1980 - Ingressa no Conservatório de Música do Porto, classe da Professora Maria da Glória Moreira.

1982 - Termina o Curso Geral de Piano com a classificação de 19 valores.
Obtém uma bolsa de estudo atribuída pela Fundação Calouste Gulbenkian que lhe será concedida até 1986.

1983 - É admitido pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Prossegue o seu trabalho pianístico com as Professoras Maria da Glória Moreira e Helena Costa.

1987 - Conclui a Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas - Estudos Ingleses e Alemães com a classificação de 13 valores, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

1988 - **Termina o Curso Superior de Piano na classe da Professora Maria da Glória
Moreira com a classificação de 18 valores.**

1989/91 - Na Alemanha desenvolve estudos de pós-licenciatura com o pianista Anton Scherrer, e na área de Germânicas na Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg.

Cursos de aperfeiçoamento pianístico:

1980 - Curso de Interpretação e Técnica Pianística, Fundação Engenheiro António de Almeida, Orientado por Luís Carlos de Moura e Castro.

1982 - Curso de Interpretação Debussy e Ravel, Palácio de Mateus, Vila Real, sob orientação do Professor Adriano Jordão.

1983 - Como bolseiro da Sociedade Albert Schweitzer, frequenta o Curso de Interpretação J.S. Bach sob a direcção de Helena Costa em Gunsbach, Alsácia. Participa nos Cursos Internacionais de Música do Porto na classe do Professor Carlos Cebro, realizados no Curso de Música Silva Monteiro, Porto.

1984 - XI Cursos Internacionais de Música, Estoril, orientado pela Professora Helena Costa.

1985 - Curso Internacional Francisco de Andrade, Conservatório Regional de Gaia, classe da Professora Helena Costa.

1990 - Cursos Internacionais de Música da Costa do Sol, Estoril, classe de Helena Costa.

ACTIVIDADE DOCENTE

Leccionou nos seguintes estabelecimentos de ensino:

1988/89 Educação Musical do nível básico, Colégio Adventista de Oliveira do Douro.

1991/98 Academia de Música de S. João da Madeira, onde lecciona piano aos níveis básico e secundário. Exerce as funções de delegado da disciplina de piano no Conselho Pedagógico da referida escola.

1993/95 Disciplina de Alemão na escola Inglesa de S. João da Madeira.

Funções como acompanhador:

1986/87 Conservatório Regional de Música de Vila Nova de Gaia.

1996/98 Academia de Música de S. João da Madeira.

1998 Universidade de Aveiro.

2003 Acompanhador da Master Class de violoncelo dirigida por Igor Gavrysh, inserida no Festival de Música de Aveiro 2003.

PRÉMIOS OBTIDOS

1984 2º Prémio no Concurso Nacional de Piano do Conservatório Calouste Gulbenkian em Braga.

1985 1º Prémio no Concurso Maria Campina em Faro.
Prémio de Interpretação da obra portuguesa, Concurso Maria Campina em Faro.

ACTIVIDADE CONCERTÍSTICA

Além de numerosas audições em que participou desde 1980 como discente do Conservatório de Música do Porto e de diversas actuações em colaboração com outros músicos, vem desenvolvendo uma intensa actividade pianística tanto a solo como em música de câmara desde 1981, ano em que regressa a Portugal. Realizou recitais na Casa-Museu Teixeira Lopes, Fórum Picôas, Câmaras Municipais de Viseu, Matosinhos e Santa Maria da Feira, Fundação Calouste Gulbenkian, Ateneu Comercial do Porto, Conservatórios de Braga, Aveiro e Lisboa, tendo ainda participado em programas dos Maestros José Atalaya e António Victorino de Almeida. Apresentou-se regularmente como solista e acompanhador de Lied na R.T.P. Em Abril de 2003 participou em recitais inseridos no Fórum Língua e Cultura Irlandesas patrocinados pela instituição Oideas-Gael em Gleann Cholm Cille, Irlanda.

Tem dedicado especial atenção à Música de Câmara e do seu repertório constam obras com canto, clarinete, flauta, violoncelo, violino, viola de arco, piano a quatro mãos, etc.

Fundador do Concurso de Piano Florinda Santos.

LUIS SILVA – Clarinete

Natural de Tomar, estudou no Conservatório Nacional de Lisboa com os professores Marcos Romão e António Saiote. Integrou, como solista, a Orquestra Portuguesa da Juventude e foi seleccionado para a Orquestra das Juventudes Musicais.

Em 1987 foi 1º clarinete na *Orquestre des Jeunes de La Méditerranée*, onde actuou sob direcção dos maestros e professores Michel Tabachnik, Arturo Tamayo, Cem Mansur, J.L. Forestier, Théo Olof, Rocco Filipini, Vincente Zarco, Sylvio Gualda e Pierre Barbizet, em países como França, Itália, Jugoslávia, Grécia e Turquia. Foi laureado com o 1º prémio no Concurso da Juventude Musical Portuguesa (na classe superior de clarinete e na classe média de música de câmara) e no I Concurso de Clarinete de Setúbal.

Foi o primeiro Bacharel em Clarinete formado no nosso país pela Escola Superior de Música de Lisboa. Frequentou Masterclasses com os professores Guy Deplus, Guy Dangain, Michael Arrignon e Henri Bok.

Colaborou com a Orquestra Sinfónica do Teatro Nacional de São Carlos e foi solista nas Orquestras Nova Filarmonia Portuguesa e Régie Sinfonia.

É membro do Ensemble Português do Clarinete e dos Solistas do Porto. Pertenceu à direcção da Associação Portuguesa do Clarinete, tendo actuado a solo no 1º Congresso realizado por esta associação e no CLARMEETOPORTO (Congresso Internacional de Clarinete).

Foi professor nos Conservatórios Regionais de Música de Coimbra, Figueira da Foz, Castelo Branco, Évora, Viseu, e nas Escolas Profissionais de Música ARTAVE e do Porto, tendo ministrado diversas Masterclasses.

Foi Professor na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto.

Actualmente é primeiro clarinete na Orquestra Nacional do Porto e Professor Auxiliar Convidado na Universidade de Aveiro, onde integra a “única” – Unidade de Investigação em Comunicação e Arte.

Encontra-se a realizar o seu Doutoramento (PhD in Performance Practice), no Departamento de Música da Universidade de Sheffield, em Inglaterra.

DAVID LLOYD – Viola d’arco e violino

David Lloyd iniciou os estudos musicais com o seu pai, também músico, prosseguindo na *Guildhall School of Music* em Londres, durante cinco anos, com Sylvia Spary. Ganhou, naquela altura, a medalha de classe no *Ealing Music Festival*. Prosseguiu os seus estudos com David Martin do antigo *Quarteto Amici* e iniciou a sua actividade profissional com quinze anos, tocando em numerosos teatros do país.

Aos dezassete anos tocou com a orquestra *BBC Philharmonic* em Manchester e colaborou com diversas entidades como, entre outras, o *London Festival Ballet* e a *Doyly Carte Opera*. Em 1981 ingressou no *Royal College of Music* onde estudou com Christopher Wellington, Peter Wallfisch e Edward Brooks. Tocou o concerto de William Walton com a orquestra sinfónica do RCM e no mesmo ano, recebeu o diploma e aprovação como *Associate of the Royal College* com a classificação mais alta desse ano. Durante o tempo em que frequentou esta escola ganhou todos os prémios para viola d’arco e música de câmara.

Prosseguiu os seus estudos com Peter Schidlof, do *Quarteto Amadeus*, e participou em Masterclasses em IMS, na Cornualha. Desenvolveu de seguida uma carreira profissional intensa, tocando com as principais orquestras de Londres, colaborando em cinema e televisão e efectuando inúmeras gravações. Veio para Portugal como solista do naipe de violas da Orquestra do Porto, iniciando depois uma actividade lectiva em várias escolas profissionais, como a Artave. Actualmente é professor do violino, violão e música de câmara na Universidade de Aveiro e membro, entre outros agrupamentos, do *Quinteto Khora* e do *Quarteto Lissitski* e também *Quarteto Camões* e o agrupamento *Porto Tango Ensemble*.

Desde Janeiro de 2002 ele inscreveu-se no programa de Doutoramento da Universidade de Sheffield, sobre uma tema que está a abordar na área do Tango. Especificamente o tema chama-se “Técnicas na interpretação do Tango com referências a Astor Piazzolla como um líder no desenvolvimento do Tango Moderno.” A conclusão do Doutoramento está prevista para os finais de 2005.

MÁRIO TEIXEIRA – Percussão

Mário Teixeira é formado pelo ESMAE com Miguel Bernard e pelo Conservatório Superior de Roterdão com Robert Van Sice.

Leccionou nos Conservatórios de Aveiro, Braga e na Escola Profissional de Música de Espinho.

Teve a oportunidade de trabalhar com as orquestras Régie Sinfonia, Orquestra do Norte, Orquestra Nacional do Porto, Orquestra Sinfónica Portuguesa, Oficina Musical, Ictus Ensemble (Bélgica) e Quarteto de Pianos de Madrid. Actualmente lecciona na Universidade de Aveiro.

É membro fundador do Grupo de Percussão Drumming, é responsável pelo Grupo Interpercussão, é solista do Remix Ensemble.

Paralelamente toca Jazz, participando em várias formações.

Entrevista Nancy Lee Harper

Como prepara uma interpretação?

Na preparação de um recital a solo de Chipre no fim de Janeiro de 2004, estava a preparar, entre outras coisas, duas novas obras portuguesas, ainda em manuscrito, uma de qual era pouco legível. Tive pouco acesso ao piano porque estava a viajar ao longo de 5 semanas na minha licença de sabática. Toquei de vez em quando num teclado electrónico montado numa mesa ou numa outra ocasião num teclado digital com apenas um pedal ou de vez em quando num piano acústico e outras vezes sem piano. Foi "hit or miss". Estava a decorar logo, a analisar logo e estava a pensar continuamente, conscientemente e inconscientemente nas obras, ou seja, as novas obras eram sempre presente na minha cabeça. O concerto correu bem e até agora lembro-me bem a minha lógica aplicada no processo de memorização.

Se aplicarmos algumas técnicas de aprendizagem é realmente fantástica como as nossas cabeças funcionam. Não é a quantidade de trabalho, mas a qualidade, que dava os resultados desejados. Posso ainda acrescentar do facto que os pianistas normalmente apresentam as obras em palco sem a partitura obriga-nos ser muito seguros e bem preparados. A minha professora de piano da secundária sempre obrigou-nos ter as novas peças memorizadas com seis meses de antecedência, como regra geral. Quando entrei a universidade (University of Texas in Austin, EUA), o meu professor, um antigo aluno do pianista Artur Schnabel, exigiu o treino mental de todas as obras e aconselhou-nos a não tocar nada em palco sem ter previamente, pelo menos, um ensaio do ouvido interior, fora do instrumento e fora da partitura. Se não fizemos, então não estávamos preparados para entrar em palco.

A maneira de trabalhar depende um pouco na obra. Se for a música contemporânea, normalmente não executamos sem a partitura. Mas temos que ter a segurança em palco e, por isso, a obra acaba a ser quase memorizada. Eu acho que um performer (intérprete) deve "entrar" na cabeça do compositor, tem que encontrar na lógica de cada compositor e encontrar um "fio condutor", se ele existe. Obviamente a música tonal é muito mais fácil do que a música contemporânea neste sentido. O trabalho do ouvido interior é imprescindível. O meu professor universitário acima referido não aconselhou-nos de ouvir gravações (se elas existem) das obras até que tivemos nossas interpretações bem esculpidas e estabelecidas dentro de nós.

Confesso que estou tão ocupada com o meu trabalho académico que muitas vezes não tenho tempo para treinar fisicamente como devo. De um lado, é mau, doutro é bom, no sentido que isto obriga-me pensar e reflectir mais sobre as obras, nos momentos no comboio, nos voos, no carro. Depois da primeira leitura da peça, ela começa a andar na minha cabeça é uma coisa involuntária e inconsciente. Há uma história lindíssima de Arturo Rubinstein: acordar um dia a ouvir uma sinfonia de Brahms (uma sinfonia qualquer) e 20 minutos depois estava a ouvir mais uma secção de sinfonia e dava conta que estava exactamente onde devia estar se a música estivesse a tocar em "real time" desde início ao fim. A minha cabeça não funciona assim, é por pedaços ou secções, ainda não

encontrei a lógica da minha cabeça. Creio que se relaciona mais com as secções que me atraem ou com os problemas técnicos.

Existem estudos que provam que o treino auditivo de uma obra tem o mesmo resultado como o treino físico. No passado, tive problemas físicos – (uma ruptura de uma veia na mão esquerda e mais tarde a síndrome "carpel tunel") durante o meu doutoramento. Tive os últimos dois recitais a tocar para acabar o doutoramento. Estava muito motivada. Então, dediquei-me dia e noite ao estudo, fora do piano, das obras destes recitais e consegui fazê-los a atempadamente. Lembro-me que alguma dedilhação que achava era boa não resultou e tinha que alterá-la. Mas fora disso, o resto estava bem encaminhado.

Também existem estudos que provam que o público reage melhor quando as obras são executadas de memória. O público provavelmente sente o melhor empenhamento do executante nestas circunstâncias. Uma coisa que estou a ensinar – a enfatizar com os meus alunos – é que o mais importante não é a quantidade de treino mas a qualidade sistemática do trabalho, o "deliberate practice". Eles devem saber porque estão a fazer este trabalho, qual é o objectivo do trabalho, a finalidade deste ensaio (quer da técnica, quer da interpretação), as metas daquele treino naquele momento, o "follow-up", a calendarização, e muito importante, ficar bem consciente no momento, no "aqui e agora". O treino não é de tocar a obra do início ao fim várias vezes. Aquele dito, "Practice makes perfect" é realmente "Practice makes permanent, so be careful how you practice."

Voltando ao papel da análise, creio para os intérpretes é muito grande porque representa a estrutura da obra, o tecido da obra. Ainda mais, quando for para uma tese de doutoramento. Como intérprete acho que a análise possibilita várias coisas: uma é um olhar muito cuidado, muito pormenorizado sobre a edição, saber muito bem qual a melhor edição. Por exemplo, se se tratar de sonatas de Scarlatti a edição de Alessandro Longo é completamente ultrapassada, na medida em que as sugestões interpretativas dele são do tipo séc. XIX e não se faz assim hoje em dia. O mesmo acontece em Bach. Refer-se ao artigo excelente de Prof. Roy Howat titulado "What do we play" in *The Practice of Performance*, revisado por John Rink.

No entanto, podemos aprender muito com as edições comparadas ao nível de "performance practice". Por exemplo, saliento uma edição de Granados das Sonatas de Scarlatti – é extremamente interessante a maneira como Granados indica o pedal – cuidadosamente e pormenorizado, que revela a interpretação no início do séc. XX – altura em que houve uma onda de redescobrir o período Barroco. (especialmente em Paris, que teve uma grande impacto no nível da interpretação pianística no mundo ocidental).

Os problemas da interpretação estilística correcta, que não são absolutas, são sempre um pouco sujeitas. Queria aproximar a melhor interpretação de obras barrocas e clássicas. Assim, aprendi tocar cravo e pianoforte, apesar de ser difícil alterar a técnica pianística. Comprei um cravo, tipo séc. XVIII e mais tarde tipo séc. XX e um pianoforte (cópia de um Stein, instrumento de preferência de Mozart) para poder realizar os concertos e um estudo melhor da época. Tenho pouco tempo hoje para continuar este trabalho, mas ganhei uma compreensão muito melhor dos estilos, das expressões dinâmicas, das articulações, dos acentos agógicos e dos rubatos, do pedal, um trabalho que possa transferir ao

piano moderno. Assim, quando olho para as edições tenho melhor compreensão da obra e se ouve e se ensina de uma forma diferente.

Sobre a troca de impressões com outros intérpretes

Hoje em dia estamos afortunados ter acesso às gravações históricas. Podemos aprender muito se comparássemos, por exemplo, gravações das mazurcas de Chopin. A interpretação do ritmo da mazurca é complicada. Um pianista polca toca assim, outra de uma forma diferente. Um exemplo fascinante é o caso do grande pianista (também compositor) Ignaz Friedman, que foi aluno de um discípulo de Chopin. A interpretação de Friedman pode dar-nos pistas para uma correcta interpretação. Temos também muitas referências sobre interpretação nos livros: Liszt escreveu sobre Chopin. Temos acesso a muitas fontes bibliográficas mas, normalmente o intérprete nunca vai lá. Porquê? Ouvem-se as gravações – há boas e más – mas o ideal é fazer um bocado de tudo: analisar, ler a bibliografia, comparar edições e gravações, ouvir, reflectir, em palavras de uma antiga aluna "afinar", quer dizer tudo isso.

Sobre as obras realizadas de memória

Faço todas, a solo, com a excepção da música contemporânea.

Na música de câmara não. Não, porque realmente não tenho tempo e a música de câmara não é o meu trabalho principal agora. Antes, fazia muito, tenho um grande repertório tanto em piano como em cravo e pianoforte com grandes intérpretes, mas actualmente estou a tocar mais a solo. Creio por causa de ser muito empenhado nas publicações da minha investigação científica, exigida pela universidade. Conheço intérpretes a decorar a integral das sonatas de Beethoven para violino e piano, mas isto é raro. Quanto ao repertório a solo, sei que hoje em dia há uma onda de tocar com a partitura em palco. O ritmo da vida quotidiana é muito puxado e não consoante com a vida artística. O artista precisa tempo para reflectir e interiorizar uma obra para ter segurança em palco. E curiosamente não há garantias da segurança de memória depois de ter tocado uma obra pela primeira vez. A Dame Myra Hess quase sempre tocava com a partitura, o pianista Richter às vezes.

Em relação ao ensino da interpretação: cada interpretação é um acto pessoal ou pode haver uma interpretação correcta e só aquela?

Lembro-me que Joseph Banowetz esteve cá no nosso festival de Verão em que o tema era "Ignacy Jan Paderewski e a tradição em S. Petersburgo". Estava cá o professor Igor Lebedev do Conservatório de S. Petersburgo e o Joseph, (que tem gravado muitas obras russas incluindo todos os concertos de Anton Rubinstein), dizia que entendia que na Rússia existem "interpretações oficiais". Ele aproveitou a vinda do professor Lebedev para lhe perguntar sobre o assunto. Na mesma altura, estava presente uma violoncelista russa e ambos confirmaram isso, que foi aprovada pelo Estado uma determinada interpretação das obras musicais (aqui um crescendo, ali um ritardando). Bem, eu não venho da

Rússia e, por isso, acho que não há uma interpretação oficial correcta. Há muitas interpretações "correctas", mas deixo isso ao critério de cada intérprete.

O que é mais difícil de ensinar é a interpretação estilística porque, por exemplo, da ideia que existe *rubatos* no período Barroco... temos que respirar, fazer pequenos acelerandos ou ritardandos mas, não nos aparecem tão claramente como no período Romântico. No entanto, mesmo no Romântico há diferenças entre compositores, por exemplo entre Schumann e Chopin ou mesmo Liszt há grandes diferenças. Estou a lembrar-me que ainda na semana passada com uma aluna aconteceu eu estar a pedir um pouco mais rubato, como ela fez demais achei que tinha sido muito à "Chopin", e eu pretendia mais "Schumann"... temos uma tradição oral que às vezes é difícil transmitir porque há várias escolas de interpretação (francesa, russa, alemã) e no início do século XX cada escola estava mais definida do que agora; neste momento, por causa do mundo global (cada vez mais pequeno), da comunicação, gravações e viagens, está tudo muito mais homogêneo.

Outro aspecto curioso é o desenvolvimento do nível técnico dos instrumentistas; quando eu era caloiira lembro-me que o meu professor comentava que quando Prokofiev compôs o seu 3º Concerto era considerado impossível a tocar. Hoje em dia esta obra aparece nos concursos de jovens pianistas a nível de secundário. Isto é realmente fantástico, mas não quer dizer que o nível de interpretação também é melhor. Perdemos a prática, para a vida ser tão cheia e complicada, de reflectir sobre a música. Estamos sempre a correr. Nota-se logo na aprendizagem do período romântico. Os alunos muitas vezes têm dificuldades em entender este estilo, um estilo que exige reflexão e respiração e a execução de frases longas. Por exemplo, os ciclos de canções de Schubert ou Schumann, as obras de Schumann exigem uma imaginação enorme e a fantasia, que só podem ser realizados com o desenvolvimento interior do aluno. Temos que ter tempo para a vida espiritual, para a nossa vida interior, para reflectir, para ler a poesia deste período, para ir aos museus, para ver a natureza, para desenvolver nossas capacidades humanas.

Estratégias para o ensino da interpretação: Dá-lhes imagens?

Sempre, como por exemplo da natureza, dos instrumentos de orquestra, das personagens "arquétipo" (palhaço, diabo, herói, etc.). Por vezes é apenas uma palavra, outras vezes poderá ser uma imagem, ainda outras vezes é uma mudança física do braço ou da posição ao piano. O professor tem que entender a personalidade do aluno e a forma como ele aprende, ou seja, tem que adaptar o seu modo do ensino ao modo de aprendizagem do aluno. Tive a sorte de ter uma professora na Inglaterra, Denise Lassimonne, a filha adoptada do grande pedagogo, Tobias Matthay, que foi excelente professora. Nós lhe chamamos "the liberator", porque com apenas uma palavra, ela era capaz de encontrar a chave ao problema. Lembro-me muito bem uma palavra que ela utilizava quando queria o meu braço mais solto e leve. Ela me disse: "[Think] cozy". É incrível como uma pequena mudança da maneira de pensar pode completamente alterar tudo - o som, a técnica, a interpretação. Também importante é a experiência da música: pô-los a fazer concertos ao vivo; ou ouvir música de muitos compositores da mesma linha estilística; ou tocar muita música de câmara.

Quando dou aulas falo muito sobre a orquestra porque o piano tem muitas possibilidades de expor as ideias de uma forma orquestral – acho importante o ensino de vários “touchés”, não só do gesto físico mas também do emprego dos pedais. Acima de tudo é “aprender ouvir”, que não é fácil. Este aspecto é a coisa mais importante – lembro-me de ter aulas na Royal Academy of Music de Londres e o professor dizia que devíamos ter os ouvidos mais ou menos doze metros fora do piano, imaginando como o público está a perceber, ouvir e reagir. Fazer música ao vivo é tão difícil porque há muitos factores em simultâneo a actuar que estejam continuamente em jogo. Uma das coisas que distingue uma execução “excelente” de uma execução “boa” é a forma que os silêncios e os fins das frases são abordados. Uma execução excelente respira (muitos pianistas não “respiram”) e o ritmo daquela é fantástica porque o executante está a ouvir a subdivisão das pulsações e/ou está a relacionar uma frase (ou secção) com a próxima. Os grandes intérpretes têm não apenas uma fabulosa técnica, mas possuem também uma excelente percepção e clareza interior da obra. Subestimamos a importância deste tipo de treino.

Gravar a si próprio. É importante?

Se for possível. Eu encorajo sempre os meus alunos nessa técnica, pelo menos algumas passagens (acho que os cantores utilizam mais essa técnica) – assim podem analisar e ouvir melhor. Às vezes, fazem acentuações inúteis sem ter a noção de que estão a fazer; mas o pior é o erro rítmico. É muito difícil corrigir este problema quando ele já está no ouvido. Os problemas rítmicos poderão ser da origem de má leitura, de falta de coordenação motor, de problemas de aprendizagem, entre outros.

Sobre a música contemporânea

Eu acho que na música contemporânea temos de encontrar um fio condutor, pode ser um padrão melódico, um padrão rítmico, pode ser qualquer coisa; se a obra for muito grande temos que encontrar a lógica de cada secção. Se tivermos oportunidade de falar com o compositor é bom mas é importante termos as nossas ideias – se for possível trabalhar em conjunto pode ser muito útil, apesar de muitas vezes os compositores não serem os melhores intérpretes das suas obras (p.e., Stravinsky), no entanto possam fornecer pistas para a interpretação. Por exemplo, para a gravação e preparação da *Sonata voor Piano* de António Chagas Rosa cheguei à conclusão que ela tinha a base romântica e um pouco da influência de Kurt Weill. Sempre imaginava uma noite de nevoeiro em Londres e uma personagem com um impermeável e um chapéu “Fedor” para esconder os olhos. O compositor confirmou algumas das minhas ideias, não as imagens, mas as ideias.

Sobre a última questão: ordem de importância dos vários aspectos apresentados

A boa leitura teria no primeiro lugar (e exige um bom domínio técnico do instrumento) – o aluno tem que ter uma boa leitura à primeira vista com, ou sem, a partitura (o caso dos maestros e dos outros músicos); se for com a partitura, tem que possuir o domínio técnico do instrumento. A leitura sem partitura é sempre aconselhável porque não ficamos ligados só às notas, podemos pensar noutros aspectos musicais. É o segredo de uma boa leitura à primeira vista (um rápido olhar à partitura antes de tocá-la, uma boa compreensão através do ouvido interior).

Em segundo lugar considero o conhecimento estrutural da obra, o reconhecimento dos objectivos gerais. De seguida, dos outros três – imaginação, a capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas (também está ligada à imaginação) e a técnica. Em último lugar a boa capacidade de memorização, que também se encontra ligada à técnica e à boa leitura. A memorização de curto prazo é um aspecto também importante e consiste em lembrar e reconhecer símbolos, estruturas e padrões – então a leitura também é uma forma de memorização.

Entrevista Emídio Teixeira

Como prepara uma obra? Como estuda interpretação?

Primeiro tento fazer uma leitura geral da obra ao piano. Posto isto, tento fora do piano aperceber-me das características da obra e ao mesmo tempo, já voltando para o piano começo a trabalhar sobre essas partes que mentalmente vou isolando e para além disto há partes que eu também trabalho ao piano porque merecem um trabalho técnico diferente – já não têm a ver com interpretação ou estudo da obra.

O primeiro passo é de facto tentar aperceber-me que obra é aquela, qual a sua estrutura – daí a leitura ao piano, porque consigo ao piano aperceber-me mais rapidamente, uma vez que tenho pouco tempo para preparar as obras, da estrutura da obra e claro há um trabalho técnico sobre determinadas passagens que o exigem ou não.

Faz muitas coisas de câmara, apesar de ser pianista acompanhador? Como joga com o intérprete?

Não me assumo nunca como a entidade sabedora e impor as minhas ideias aos outros com quem estou a tocar, tentar com as pessoas com quem estou a tocar chegar a conclusões, porque é muito diferente depois de eu ter analisado a obra através dos meus próprios olhos – quando a toco pela primeira vez com a pessoa interveniente apercebo-me de outra realidade da obra, que eu já conhecia através daquilo que estava escrito, mas uma coisa é ler o que está na partitura e outra é ouvir de facto a tocar – aí apercebo-me de outra realidade da obra, – mas não tento passar só as minhas ideias. Claro que tento transmitir o resultado do trabalho que fiz sozinho mas estou receptivo a ideias do outro instrumento, concerteza.

A análise numa 1ª fase de interpretação seria importante?

Enquanto só, estudando a minha parte, acho que a análise tem o seu lugar, o seu cabimento, a sua razão. Aquando das primeiras abordagens da obra com os outros intervenientes não considero que a análise assim escrita (com papel e lápis) seja essencial, não considero.

E numa obra completamente nova, que não conhecesse, de um compositor que lhe fosse estranho?

Sempre que peguei em muitas destas obras que hoje acompanho começaram por ser estranhas, por oferecer resistência porque se tratava de uma outra linguagem musical, cito por exemplo o Martinu (Sonatina para clarinete) – é uma linguagem musical muito diferente daquela a que estamos habituados. Tentei contextualizar a obra e aperceber-me daquela vertente popular, cigana. Tentei porque no primeiro impacto não sabia em que terreno estava a pisar...

Sobre a troca de impressões com outros interpretes?

Neste caso troquei impressões com o professor Luis (docente de clarinete) – transmitiu-me muito dos seus pensamentos acerca da obra e cheguei a fazer uma análise da obra em conjunto com a primeira pessoa com quem a fiz, não exaustiva.

Nesta altura não faz obras de memória?

Mesmo quando temos a partitura a à frente há passagens que estão necessariamente de memória (ainda hoje na audição com os clarinetistas me apercebi disso) – há passagens que têm que estar de memória mas a 100% de memória, porque não chega ter a partitura à frente...

Sobre a questão de fazer obras de memória, não tenho feito ultimamente feito obras como solista mas já fiz e aí a análise (com lápis) era fundamental – podia usar as cifras para decorar as cambiantes harmónicas.

Decorava o quê? Progressões, estruturas?

Isso faço muitas vezes... decorar progressões faço muitas vezes, ou seja, procurar as harmonias, determinadas passagens e fazer só o encadeamento daquelas harmonias, e sabê-las mesmo sem o piano, saber o encadeamento daquelas harmonias todas. Se as cifro ou não depende muito do tempo, e como pianista acompanhador a verdade é que não costumo cifrar, gostaria muito mas não tenho tempo – como solista, que foi o que fiz até agora, aí sim, porque havia mais tempo para preparar as obras.

Acha que se pode ensinar a interpretar?

Pode-se ensinar a interpretar. Quando digo assim tão afirmativamente eu quero dizer: pode-se ensinar a interpretar, pode-se dar aos alunos ferramentas de trabalho que os leve a adquirir uma determinada interpretação – a análise da obra, por exemplo. Agora “vender” uma interpretação pré-concebida, por uma pessoa que por sua vez já ouviu de outras, que terá conhecido outra que porventura terá feito a análise da obra, isso não...

Sobre as interpretações históricas, por exemplo, as gravações de obras realizadas pelos próprios compositores das mesmas

São óptimas referências mas eu não concebo uma interpretação de uma obra – o que os compositores pensaram sobre o seu próprio trabalho é de ter em conta e se houver a possibilidade de contactar directamente com o próprio compositor é “beber” da fonte de onde ela surgiu – aí posso aperceber-me ao máximo do que ele quer.

Estratégias para ensinar interpretação

Indicava gravações, tocava eu próprio para eles ouvirem... Começava com uma leitura absoluta da obra mas tudo depende da idade dos alunos e do seu nível, não era um formato para todos. Cada um era um caso – mas com muitos lembro-me que fazia com eles a leitura da obra, aliás não queria que estudassem a obra em casa, não dava obras desconhecidas como trabalho de férias (a não ser que fossem alunos muito avançados, com muita experiência). Com alunos mais pequenos nunca dava programa novo para lerem em casa, exactamente porque não estavam aptos a lidar com o texto; deviam estar juntos de alguém que os pudesse ajudar mas também não lhes dava a resposta logo, deixava que eles junto de mim se apercebessem do que tinham à frente e começava a chamar à atenção, direccionando-os. Aos mais velhos dava-lhes uma grande abertura (interpretativa) porque foi isso que fizeram comigo.

Musica Contemporânea

Fiz muito menos do que gostaria de ter feito por várias contingências, mas do que eu já fiz acho que uma visão mais elaborada da obra, mais mental da obra tem mais importância do que numa obra dita tonal. Neste tipo de obras deve começar-se a observar desde o início todos os elementos da obra – rítmicos, melódicos, harmónicos etc. porque aí é um terreno desconhecido em que tudo pode surgir.

Não é comum fazer-se estas obras de memória exactamente pela dificuldade da linguagem, da familiarização com a linguagem

Sobre a última questão

Alguns destes aspectos estão antes da obra aparecer e do instrumento aparecer – a boa leitura à primeira vista acho que é importante – não será preponderante mas quando há boa leitura à primeira vista o “canal” está desobstruído, é mais fácil chegar mais perto da essência da obra.

Talvez desse o primeiro lugar à boa leitura e talvez ao mesmo tempo à imaginação. Estas duas como anteriores ao trabalho.

O domínio técnico do instrumento vem logo a seguir juntamente com o conhecimento da obra porque estamos a falar de duas coisas que para mim estão equiparadas e não faço grande distinção entre escrita e som, não vejo como uma moeda de duas faces – a obra é o som. (Não tento desdobrá-lo e às vezes há pessoas a laborar muito neste erro) é por isso que a obra existe.

A capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas ficaria no final, não por lhe tirar importância mas acho que quando a pessoa trabalhou sobre uma determinada obra seriamente chega a um estágio em que já pode fazer “quase” qualquer coisa... esta é uma das minhas estratégias de trabalho – conseguir tocar a mesma passagem de diferentes formas – basta vários alunos tocarem a mesma obra.

Ainda sobre a análise

A análise tradicional da obra é muito importante quando se tem em vista a memorização da peça, aí é fundamental cifrar a obra... isso pode ajudar muito – se se pretender fazer a obra de memória. Fiz análise muitas vezes, sobretudo Bach – nunca toquei um prelúdio e fuga sem ter trabalhado nessa base. Um dos professores que eu tive, e tratando-se ainda de Bach, só me deixava tocar se eu conseguisse, depois de eu ter feito toda a cifragem da obra, reescrever toda a obra em pauta – só nessa altura é que me deixava tocar. Esse professor pedia sempre isso aos alunos, sobretudo com Bach: tem a ver com a estrutura e aí (em Bach) a estrutura é muito visível. Devo dizer que é um trabalho que dá muito resultado, digo isto porque tinha acesso a experiências de outros colegas que utilizavam o mesmo método e dava resultado – era muito raro haver falhas de memória consideráveis (pode haver, claro) mas grande não é tão comum que existam depois de se ter feito este trabalho de reescrever a obra.

Com os alunos também já fiz isto e resultou (concerteza) apesar de começar sempre com obras muito acessíveis, com muito poucos elementos – para começar a dar os primeiros passos na sua própria análise com vista a encontrar uma ideia sobre a peça e a esta ideia que eles possam formar sobre a peça chamo eu interpretação e gosto que eles tenham ideias próprias sobre a peça. É claro que se forem ideias que vão contra temas como o valor estilístico da obra, a linguagem própria daquele compositor, nessa altura vou ter que intervir por que não posso deixar um aluno fazer Bach como faz Bartok (é muito mais fácil que um aluno toque Bach como Bartok). E é isso que eu chamo ensinar a interpretar...

(Para se fazer outras obras em instrumento de tecla é essencial fazer Bach – analisar Bach)

Entrevista Luis Silva

De que modo prepara uma interpretação

Se é um compositor conhecido e quando se trata de uma obra de orquestra é relativamente fácil, já tenho alguns anos neste tipo de actividade e portanto: se não é uma obra já tocada e pelo menos uma obra de um compositor que eu já conheço grande parte do meu trabalho resume-se no fundo a aprender a parte que eu chamaria técnica. Isto porque o trabalho de orquestra tem muito a ver com a figura que temos à frente – o maestro. Esse é que tem a maior responsabilidade (apesar de nós termos alguma liberdade interpretativa). A não ser que se trate de coisas muito diferentes, não há assim grandes disparidades, por isso, à partida, eu já trabalho as coisas num determinado sentido. Basicamente eu já levo as coisas num determinado nível que permita ao maestro dizer como prefere que eu faça, portanto o meu trabalho resume-se um pouco a estudar a obra que vou fazer tendo em conta o compositor, se já a fiz é mais fácil porque já fica dentro de determinados parâmetros. Se não, levá-la num nível técnico que permita à pessoa que dirige pedir ou exigir de mim aquilo que ela acha que deve ser a interpretação para a obra.

Nas obras a solo e mais especificamente as que prepara para o doutoramento

O percurso aí é relativamente diferente. No que diz respeito a uma das obras eu não conhecia o compositor – trata-se de um compositor que era simultaneamente instrumentista e compositor, o que era algo relativamente frequente no século passado e o tipo de escrita é muito “italiano” – é uma fantasia para clarinete – com um trabalho tipo “pirotécnico” para mostrar o que o instrumentista toca.

No fundo o que eu fiz foi: a partir de obras deste período e do mesmo estilo (Rossini, as fantasias), portanto, dentro de um determinado estilo de musica italiana (grande parte delas são transcrições de óperas ou pelo menos adaptações de motivos de óperas), dentro desse género. O que eu fiz primeiro foi olhar para a partitura, ver o que se está a passar harmonicamente, fazer uma análise musical primeiro sem pensar no clarinete, olhar e perceber “aqui está o tema, aqui há transição, 2º tema, etc. – a variação, de que modo é realizada.

A segunda coisa que fiz foi começara pouco e pouco a pôr a obra “nos dedos”, no clarinete – a parte da execução – e porque esta obra se destina a um trabalho misto (de tese) para além de pôr a obra a “tocar” (vou tocar num instrumento actual e não de época) vou explicar na minha tese que há uma série de passagens que foram feitas porque o clarinetista que as fez tocava num clarinete de 13 chaves; o que acontece é que nesse clarinete as passagens são mais fáceis e ficam relativamente mais complicadas nos nossos supostamente mais avançados – essas passagens vão ficar assinaladas e explicadas.

Depois desta fase, continuo a tocar a obra para aquilo ficar amadurecido e ficar familiar: pronto para uma apresentação pública.

Fazer obras de memória

Não, normalmente nós temos sorte – por uma questão de tradição (tirando os pianistas, alguns violinistas) de uma maneira geral mesmo quando um instrumentista de sopro (neste caso o clarinete) toca a solo, não é muito frequente a pessoa tocar de cor – a não ser que se trate de um concerto de Mozart. Mas mesmo nesses casos não é escandaloso nem ninguém está à espera que se toque de cor porque não é tradicional. Isto porquê? Hoje no mundo todo não existem mais do que uma ou duas pessoas que fazem carreira de solista, concertista em clarinete, o normal é a pessoa ter o seu lugar numa orquestra, dar aulas e o seus concertos de musica de câmara, portanto quando estes concertos acontecem, coincidem com uma série de actividades por isso é um bocado impossível estar a pôr a dificuldade extra de memória porque não há tempo.

Em relação ao ensino da interpretação: é possível ensinar a interpretar?

Eu acho que se pode ensinar estilos de interpretação: estilo romântico, estilo clássico – há uma série de regras que também têm a ver com a tradição – muito do que se pensa ou considera certo ou errado, para além do estilo, têm a ver com a tradição. Porque é que se toca por exemplo a sonata de Poulenc de determinada maneira? Tem a ver com uma espécie de transição de conhecimentos de pessoa para pessoa – a primeira pessoa que fez a sonata de Poulenc tocou-a de determinada maneira porque conversou com o compositor e o compositor indicou neste sentido ou no outro. Daí para a frente isto vai sendo transmitido, ele aos seus alunos, os alunos aos alunos e isto é uma ponte.

Há compositores que dão muitas indicações e outros que dão mais liberdade. Parece-me extremamente limitado (para a interpretação) quando uma partitura tem todas as indicações, porque isso reduz-me a um mero veículo de transmissão... Falta aquilo que eu acho que é a riqueza da *performance* (não haver duas interpretações iguais, felizmente) e se nós tiramos isso eu acho que a musica perde e ficamos todos a perder, até o compositor.

Estratégias para “ensinar” a interpretar

Entra um bocado a psicologia e também a experiência, quanto mais anos dou aulas mais fácil é eu perceber cada vez mais cedo como determinado reage a um método ou a outro. Há alunos com mais dificuldades numas coisas do que noutras, no fundo os aspectos onde os alunos tenham algum “handicap” é aí que vamos insistir – dar uma formação o mais completa possível às pessoas para quando saírem daqui terem autonomia.

O papel das gravações, a disponibilidade de várias interpretações em gravação

As gravações ajudam muito, cada vez mais as pessoas já chegam à primeira aula com as gravações que gostam ou não – por vezes coincidem com as minhas preferências outras não. Às vezes cria alguma dificuldade para quem está a dar a aula porque se eu pretendo que a pessoa faça do modo que eu sinto

“ser correcta” torna-se mais difícil de trabalhar com um aluno que já está com outra interpretação na cabeça, é mais difícil de mudar alguma coisa na maneira de tocar desse aluno nessa obra.

De uma maneira geral isto tem a ver com as tradições europeias, é muito mais fácil ouvirmos clarinetistas americanos a tocar com uma grande liberdade estilística do que um europeu, normalmente os europeus tocam de uma maneira mais parecida, segundo as escolas. Os americanos como têm muitas escolas (o país é grande) e muito diferentes, normalmente são mais receptivos, têm maior abertura de espírito, melindram-se menos com as inovações.

Os europeus têm muito o preconceito tipo: faz-se assim e se não for assim está errado. Os americanos são mais liberais

Existem realmente algumas regras que determinam o que é bom e mau.

Sobre a última questão

Se é uma obra completamente nova (e no caso dos alunos é quase sempre nova) ajuda bastante começar pelo conhecimento estrutural da obra – isso vem antes de tudo, tocamos clarinete mas podíamos tocar violino ou outro instrumento, há muitas obras que podem ser feitas por instrumentos diferentes: primeiro está a obra em si. Em segundo lugar, para o resultado ser bom o domínio técnico do instrumento também é fundamental, depois a boa leitura à primeira vista não é das mais importantes porque isso resolve-se com trabalho, a não ser que se trate de um músico de estudo com muitas sessões de gravação aí é importantíssimo, mas se não é esse o caso poria este em último lugar.

A capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas é importante na fase de estudo para se chegar a um bom caminho. A imaginação é importante (mas aqui é um termo ambíguo porque pode ser boa mas pode também não ser...) não sei muito bem onde a colocar – só depois do conhecimento estrutural da obra e do domínio técnico do instrumento (que é essencial), a boa capacidade de memorizar tem muito a ver com o objectivo do que estamos a fazer, mas parece-me um aspecto importante – eu ainda hoje consigo surpreender alunos meus quando por exemplo estão a fazer 1 frase de quatro ou oito compassos e não está a correr bem, quando eu lhes peço para deixar a estante e não se preocuparem com o compasso, a figuração ritmicamente e pensarem só auditivamente no resultado sonoro do que está a produzir, o resultado é realmente melhor – neste sentido, esta capacidade de memorização é realmente importante, e faz parte das características, dos condimentos do chamado “talento”

E do que respeita à gravação das nossas interpretações?

É uma arma poderosíssima. Depois de um concerto (dos alunos) a aula seguinte é para ouvir o que se passou. Quando se está a estudar é uma grande vantagem porque quando somos estudantes raramente se tem a noção certa do resultado sonoro do que estamos a fazer e é extremamente útil a pessoa tocar e ouvir a gravação e ver “isto soa desta maneira” – é uma arma nos dias de hoje utilíssima.

Entrevista David Lloyd

Como prepara uma obra

Depende do grau de dificuldade da peça ou peças que tiver de tocar. Por exemplo, no que se refere ao opus 131 de Beethoven (que estamos a fazer no quarteto de cordas) – uma obra muito difícil – tem algumas coisas na parte da viola (que estou a fazer) que, apesar de não serem muito complicadas, têm que ser nítidas e precisas. Às vezes a dificuldade em conjunto é ouvir essas partes que realmente são importantes. O grande problema para mim é encontrar tempo para dedicar a estudar mas vou aproveitando alguns espaços no trabalho que tenho.

A forma como preparo uma interpretação depende da obra que for – se já conheço a obra isto já não é necessária, se é nova, eu vou ler as coisas mais difíceis e normalmente tento procurar uma gravação, se houver, porque já aconteceu em obras contemporâneas não existir, ser eu inclusive que estou a fazer a estreia. Aí, quando não tenho essa ajuda, nem nenhuma outra referência – aconteceu no ano passado com uma obra para violino solo que era complicada e eu só tinha a palavra da compositora – podemos dizer que a interpretação (uma vez que ela me deu total liberdade) foi uma “criação minha”.

Na música de câmara

Num quarteto não há nenhuma opinião que domine as outras, pode acontecer haver uma ideia mais forte que os outros elementos podem seguir mas normalmente há “democracia” nas decisões. A ideia antiga de que o 1º violino é que liderava já não faz muito sentido porque temos quatro partes iguais, quatro vozes que têm uma contribuição muito importante.

Quando prepara uma obra faz uma análise anterior?

Na música tonal (uma vez que já tenho uma grande experiência) não vejo necessidade disso, mas a música contemporânea já merece uma pesquisa, uma análise para que a peça faça sentido – uma pessoa pode fazer todas as notas seguidas correctamente, com as dinâmicas que o compositor pede e não conseguir dar sentido à obra; é essencial que se analise a obra e que se “dê” um sentido à peça. A análise pode ser feita aos motivos, à melodia (quando existe, na música contemporânea é rara); por exemplo, na obra que estreei de Sara Carvalho (que fiz o ano passado) havia motivos que apareciam ao longo da peça e que por sua vez eram citação de uma obra de João Pedro Oliveira (Integrais para violino solo) – há esta ligação.

Faz as obras de memória

Sim, se for uma coisa a solo faço. Na música de câmara é mais complicado – os quartetos Smetana e Borodin às vezes fazem obras de cor mas isto é perigoso: imaginemos que o violoncelo tem uma forma de acompanhamento regular – o ritmo está mas se há uma troca de uma nota a harmonia fica logo toda

trocada. Também com a idade, pode acontecer falhar qualquer coisa na memória digital (eventualmente devido a essa idade).

Utiliza mais a memória digital do que a visual?

Visual não utilizo, é mais a auditiva e digital – o sentido sensação, o sentido de toque que é muito importante num instrumento de cordas friccionadas porque não é só ao nível da mão esquerda mas também a direita, saber-se em que corda se está e poder mudar a posição e usar outra corda também e nessa altura vamos depender mais da memória auditiva.

Em relação à música contemporânea? Pode ensinar-se a interpretar?

(Basicamente estou a seguir um repertório tradicional com os alunos e se o aluno tem uma evolução boa pode experimentar música contemporânea)

Cada um de nós tem uma maneira de tocar pessoal. Quando tenho um aluno com um nível técnico razoável já podemos passar para o nível da interpretação – dou as informações baseado na minha experiência mas acho que é importante que as pessoas não esqueçam que apesar de tocar há 35 anos ou mais as interpretações mudam – o modo como hoje interpreto a “2ª sonata de Brahms” para viola é diferente da maneira como interpretei aos 17 anos – claro que há ideias fixas, isso é normal numa interpretação mas há sempre espaço para modificar qualquer coisa. É possível dar aulas de interpretação – uma nota sensível que resolve para a tónica, aspectos normais mas as subtilidades só se adquirem com a experiência.

Estratégias para o ensino

Independentemente do nível do aluno uma demonstração prática vale muito mais do que as palavras, eu posso falar muito para tentar convencer o aluno e não conseguir mas se tocar uma frase e não disser nada, de repente tudo pode fazer sentido.

Sobre a possível análise de Bach

Isso dá um rendimento espectacular, uma análise mais profunda das obras de Bach – e não só as obras de violino mas também as obras para teclado, concerti, cantatas, paixões...

Sobre a última pergunta

Não posso pôr um à frente do outro porque por exemplo, em relação ao domínio técnico do instrumento, penso que não é possível andar para a frente sem as qualidades técnicas adequadas. A boa leitura à primeira vista não é essencial (muitos ingleses têm mas não sentem a música), isto é uma técnica, faz parte do domínio do instrumento. A boa capacidade de memorização ajuda, a imaginação, claro! O conhecimento estrutural da obra também é importante, a capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas tem tudo a ver com a imaginação.

Bem, eu não posso pôr uma ordem nestes parâmetros mas penso que o domínio técnico de instrumento é essencial para se poder interpretar.

Entrevista Mário Teixeira

Como prepara uma interpretação

Quando há alguma gravação procuro sempre ouvi-la para ter uma ideia mais rápida do que é na realidade a música; quando não há gravação (que é cinquenta por cento das vezes ou mais, porque na percussão acabamos por estrear muitas obras e muita coisa não está gravada), procuro fazer um pouco de análise – superficial – em termos estruturais, porque a maior parte das vezes as obras são de análise tão complicada que quase se torna impossível fazer uma abordagem pormenorizada. Vou isolando estruturas (melódicas, rítmicas, harmónicas) mas é muito diferente analisar música contemporânea e música tonal – aí sabemos para onde as *coisas vão*; quando se trata de música atonal e música muito actual, há tantos sistemas de composição que se torna complicado encontrar soluções de análise.

Sempre que posso tento falar com o compositor, tenho tido esse privilégio.

Na música de câmara, como é construída a interpretação?

Depende dos grupos, quando se trata do Remix há um maestro e aí ficamos um pouco limitados, podes fazer a tua interpretação mas sempre dentro de um certo limite. Em grupos mais abertos, tipo o Drumming ou o Interpercussão aqui da Universidade, já é possível cada um pôr mais de si; apesar de haver um responsável (Miguel Bernart) não há tanto aquela separação músicos/maestro.

No Interpercussão, como sou o director musical é onde ponho mais em prática as minhas ideias – claro que estou sempre aberto à forma como os outros músicos vêm as obras e às suas ideias.

Quando toca a solo, toca de memória?

Sempre que possível sim.

Como se prepara?

Depende das obras... podem ser aprendidas muscularmente ou auditivamente (em termos intelectuais). Há obras, não necessariamente a totalidade de cada obra, em que a abordagem analítica é tão difícil que a peça acaba por ser memorizada à força de trabalho e de repetição (que não considero o melhor método mas na falta de capacidade analítica é a solução possível). Quando é possível analisar é mais fácil fazer uma memorização mais conhecedora (o que se está a tocar do que quando a memorização é só muscular) – essa é preferível e ideal.

O maior problema tem a ver com o facto das obras para percussão serem muito recentes: a primeira obra para percussão solo é da década de sessenta – isso faz com que tudo o que se faz seja muito novo e muito complicado, porque há uma tendência actual de fazer música muito complicada.

O percussionista mais como performer do que intérprete

Isso deve-se também às características do instrumento – implica muito envolvimento do corpo, o movimento e a parte visual dos instrumentos (por vezes temos de tocar com um setup enorme), tudo isto já faz o espectáculo.

Nós fazemos concertos de música contemporânea em que o público adere devido a essa componente cénica. Para além disso, os percussionistas não têm o peso da tradição histórica, e estão mais à vontade para integrar outros elementos de performance nos concertos, que não o tradicional “sentar e tocar”. O uso de luzes e imagens, a parte teatral é muito usada pela percussão – a música teatral tem uma grande ligação à percussão – isso acaba por nos dar desinibições que outros músicos não possuem.

É possível ensinar a interpretar?

É possível dar indicações e muito mais quando se trata de música tonal (música que as pessoas dominam) e tem uma tradição por trás e sabe-se o seu estilo, a forma de a interpretar; depois pode pôr-se mais ou menos de nós, tocar mais dentro do estilo ou mais fora do estilo, mas há determinadas regras... Quando se trata de música atonal (dentro da música contemporânea) não há tantas regras por isso, ajudo os alunos a construir a sua própria interpretação.

Estratégias para ensinar a interpretar...

Dou-lhes imagens, histórias – às vezes uma história por detrás de uma música pode ajudar muito. Mas, trabalho com eles muito à base de imagens que em conjunto com as histórias ajudam a criar um fio condutor no decorrer da música.

Em relação à análise

Acho que os alunos já perceberam que se aprende muito mais depressa uma obra (seja ela qual for) quando se consegue fazer esse tipo de análise e isolar os vários padrões e motivos, de forma a facilitar a memorização e ter um conhecimento mais profundo da peça de modo a articular tudo – se não se conhece torna-se mais complicado.

Sobre a última pergunta

Eu poria o conhecimento estrutural da obra como primeiro lugar, bem como a imaginação. As outras (capacidade de memorização, domínio técnico do instrumento, boa leitura à primeira vista) são instrumentos para se aprender a obra mas, não são instrumentos para se interpretar a obra – podemos ter um bom domínio técnico do instrumento e não interpretar a obra, simplesmente tocar; podemos ter uma boa capacidade de memorização, que ajuda a decorar a obra, mas não quer dizer que a saibamos interpretar. A boa leitura à primeira vista ajuda a aprender a obra mais rapidamente e a capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas é também uma maneira de se conhecer melhor o que se está a fazer, mas não necessariamente interpretar melhor.

Sobre as gravações (como fazer a triagem das boas e más)

Ter duas gravações é muito raro por isso é difícil fazer comparações.

Para fazer uma avaliação, antes de mais vejo se a obra está minimamente tocada de acordo com o que está escrito na partitura – notas, ritmos, etc. (muitas vezes acontece não estar de acordo); se está tudo e há correspondência com os vários momentos da obra – tensão, relaxamento, articulação das várias partes da obra, se isto foi conseguido, então decido se é uma boa interpretação.

Entrevista António Salgado

Como prepara a interpretação de uma obra?

Depende do estilo que estou a abordar: se for na ópera, tenho o trabalho da leitura da partitura – chamada análise tradicional, compreender a música do ponto de vista melódico e harmónico; o trabalho de texto é fundamental no trabalho do cantor e consiste na aprendizagem do texto e se for numa língua estrangeira, na tradução e compreensão. Tudo isto varia consoante a obra; por exemplo na canção há uma preocupação maior do ponto de vista do conteúdo do texto porque, a grande diferença do *lied* (canção) para a ópera e mesmo (entre aspas) a oratória, é que na oratória e na ópera há a definição de um personagem – tem o lado da teatralidade; na oratória é mínimo, evidentemente, mas de qualquer maneira é uma personagem (pelo menos em muitas delas é). Quando se trata de árias, não acontece tanto assim, ficamos mais próximos do *lied*, centra-se mais na definição de estados de alma, psicológicos e aí, a interpretação passa muito pelo conteúdo poético do texto e pela recriação desses estados de espírito, estados psicológicos ou de alma, de um suposto personagem que comunica, mas que não é o personagem que a ópera tem e que a oratória às vezes também tem – por exemplo na Paixão Segundo S. Mateus, se eu faço o papel de Jesus, tenho que criar o Jesus, se eu faço o papel de Pilatos, tenho que criar o Pilatos – mas isto é embrionário, porque não passa por grandes demonstrações físicas do personagem (se bem que se a oratória for encenada passa a funcionar como na ópera). Na ópera há mesmo a identificação do personagem – a figura tem de ser identificada como um “ser vivo”, quer do ponto de vista da postura, entoação de voz, da caracterização corporal e vocal, etc., enquanto no *lied* o que conta é mais o conteúdo, a passagem do conteúdo da mensagem poética e psicológica.

Sobre a interação com outros intervenientes na música de câmara

Passa tudo por uma criação em conjunto; Tentamos perceber o que queremos comunicar com o *lied* ou com a canção ou com o que se está a fazer...É evidente que aqui o cantor está mais ligado à parte textual do que o pianista, ele segue um pouco a letra e muitas vezes em música as coisas aparecem de um modo intuitivo, sem necessidade de nos debruçarmos na obra em termos racionais – é claro que falamos sobre o conteúdo da canção, falamos que em determinado momento está a acontecer algo musicalmente e na letra está a acontecer outra coisa que a parte de piano poderá sublinhar; conversamos sobre o modo como isso poderá ser feito, trocamos ideias ao nível de “como poderia ser”, se a parte de piano deveria estar a corroborar o que se passa na parte da letra ou do canto. Muitas vezes este *estudo* é feito, noutras está subentendido pela compreensão entre pianista e cantor, há um entendimento sobre o que se pretende fazer.

Se for uma obra nova? (Às vezes são mesmo estreias...)

Esta obra (de António Chagas Rosa) que fiz em Outubro foi estreia e, sempre que isso acontece, a obra está por desbravar e mesmo que neste caso o pianista fosse o compositor, o certo é que mesmo com o compositor por vezes há grandes surpresas dentro da obra resultantes do conteúdo semântico que o intérprete lhe faz proporcionar ou não. Concretamente no que respeita à primeira peça, que era decididamente uma canção de vinho e tratava-se portanto de um ser embriagado, o indivíduo embriagado do compositor correspondia a uma imagem diferente do que eu à partida tinha concebido e houve a necessidade de a ajustar em função da concepção do compositor; no entanto, houve da sua parte uma aceitação de várias sugestões que eu fiz sobre o modo como “lidar” com aquele personagem.

Se não for possível este contacto com o compositor?

É evidente que nessa altura nos socorremos de muitas coisas que são (de uma perspectiva estruturalista absolutamente circunstanciais, que não deveriam ter peso na interpretação da obra. Digamos que a obra foi gerada e é um todo, por isso a sua abordagem não depende das circunstâncias da vida do compositor, se por exemplo na altura que escreveu uma canção mais estaria num momento de sofrimento emocional – no entanto esta informação pode servir para nós intérpretes usarmos como ideia de interpretação, como inspiração para criar determinada linha de interpretação. Mas mais do que isso, hoje em dia temos as informações dadas pelos estudos de performance, iniciados sobretudo a partir dos anos 30 (1930/1950), que indicam, através de uma série de dados, que a estrutura musical encerra em si conteúdo emocional. Actualmente, para além destas influências circunstanciais que podem servir de inspiração e do conteúdo poético do texto (nós cantores temos essa vantagem sobre outros instrumentistas) que nos dão uma perspectiva clara da mensagem do poema, ficamos a saber se a música se conforma, corrobora, reestrutura ou recria o poema que está a ser musicado – isto é uma informação directa (a letra e o conteúdo semântico) que nos ajuda muito a encontrar ao nível da estrutura musical (quer harmónica, quer melódica) determinados elementos que hoje em dia, pelas experiências que têm sido feitas (quantitativamente e qualitativamente) em termos de como determinado intervalo, como determinada estrutura musical, como determinado ritmo, como determinada forma de frasear, influenciam a compreensão do público, do ponto de vista emocional do que se está a passar. A minha tese de doutoramento é muito acerca disso – eu fiz uma grande pesquisa desses elementos e de como funcionam e, actualmente a minha interpretação passa muito por saber que estrutura está na música, em termos harmónicos, intervalares, rítmicos ou de acentos (quer na música tonal quer atonal), e a correspondência com as atitudes comportamentais – é por aí que a análise é feita. Compreende-se hoje que determinadas estruturas musicais são o reflexo de movimentos, são a cristalização musical da expressão corporal, e vistos dessa perspectiva, eles transformam-se em expressão corporal – isto tudo funciona em contexto, não é uma simbólica do tipo 6ª Maior significa isto ou um intervalo menor significa outra coisa mas, por exemplo o facto de haver conotação do modo

menor com melancolia e do modo maior com alegria não significa que não existam obras que utilizem o modo menor de uma forma alegre – por isso, o conteúdo da obra deverá ser visto sempre em contexto; a correspondência entre significante e significado não existe do mesmo modo que existe na linguística. No canto, consegue-se apreender por exemplo se a música está a corroborar o texto e o texto está a corroborar a música – o próprio contexto musical define isso: é evidente que num modo menor em que o ritmo é exuberante e prepondera sobre a harmonia, a mensagem transmitida poderá ser mais alegre.

Em relação às obras realizadas de memória

Não faço todas as obras de memória... por exemplo, eu entendo o *lied* (apesar de muitas vezes o fazer de cor) como um recital de poesia, e por isso não me choca nada ver ou fazer um recital de canção com partitura, porque no fundo eu estou ali como recitador de poesia.

A ópera é toda ela de cor: a oratória é diferente porque segundo dizem é a transmissão de uma mensagem divina que passa pelo humano, e por isso há que ler o texto sagrado – deve ser com partitura, é tradição que assim se faça.

O *lied* pode fazer-se de cor ou com partitura: se o cantor está mais na perspectiva da criação de uma personagem, fica de facto mais solto se fizer de cor. No meu caso, ultimamente tenho seguido mais a linha de que estou a recitar poesia com música.

Na ópera, como faz para decorar todo o texto e a música? Faz algum tipo de análise?

Tenho alguma facilidade em decorar, tenho muito boa memória musical. Às vezes algumas partes estruturais são mais complicadas do que outras, especialmente se são muito repetitivas e depois variam ligeiramente – aí, é um pouco mais complicado dada a repetição e igualdade. Nesse caso, vou à estrutura musical e procuro sistematizar, nem que seja esquematizar: da primeira vez é assim, da segunda vez é assim... – racionalizo para depois ficar de uma forma intuitiva e até mais imediata. A ópera tem mais uma vantagem que não existe na canção e que é o trajecto dramático do intérprete em cena; isto ajuda a memorizar que é assim porque da primeira vez estou ali, e na segunda estou noutro lugar da cena.

Sobre o ensino da interpretação. É possível ensinar a interpretar?

Eu penso que é possível ensinar a interpretar, tem sido uma daquelas questões um pouco tabus em arte que é: a interpretação não se ensina, ou se nasce génio ou não se nasce génio, ou se é intérprete ou não se é intérprete... há um pouco de verdade nisto porque há pessoas que têm mais conteúdo, aptidão e talvez mais experiências ou mais necessidade de se expressar, e têm talvez mais talento – tal como há pessoas com mais técnico, mais facilidades vocais, outras têm mais talento interpretativo.

O ensinar a interpretar é como ensinar a técnica, existe essa necessidade e exige-se o saber fazê-lo e isto passa por saber dizer que determinado conteúdo

musical ou textual tem este sentido ou esta emoção e saber desenhar a emoção de um ponto de vista mais emotivo ou expressivo mas também saber musicalmente dosear e utilizar a técnica para permitir que determinado efeito seja feito e não outro, e como esse efeito reverte mais a favor “desta interpretação ou daquela interpretação “ – se faço de uma maneira mais dura estou numa interpretação, se faço de uma maneira mais suave ou mais quente estou noutra, se faço de um modo melancólico estou noutra interpretação – o aluno tem de receber esta informação, é claro que se deve deixar sempre a margem da sua própria criatividade; o que lhe poderemos fornecer são os instrumentos quer técnicos quer expressivos para ter uma paleta vocal que junto do público possa levar a uma compreensão diferente de outro efeito.

Para além disto há ferramentas ou estratégias que podem ser criadas, vou referir-me à última parte da minha tese de doutoramento – o 4º capítulo foca uma experiência desenvolvida a partir de uma ferramenta que eu criei e funciona como elemento de ajuda da interpretação com uma base expressiva a nível vocal, expressiva a nível facial. O público está ligado a um computador e há uma série de respostas possíveis dentro de parâmetros estabelecidos previamente, há uma canção a interpretar à escolha do intérprete, temos uma máquina a filmar e o registo sonoro do que está a acontecer. A experiência começa com o intérprete a executar a música, procurando transmitir o que quer transmitir e o público corresponde mediante os parâmetros que lhe são dados previamente, se estamos mais numa interpretação ou noutra, mais nesta emoção ou não, e vão dando respostas ao longo do trecho musical. No final o computador gere um gráfico a partir dos parâmetros dados e o intérprete tem a possibilidade de ver se conseguiu transmitir o que queria ao público ou se há grandes disparidades; há também o registo do que fez (vídeo e áudio) para verificar se o que fez era o que pensava estar a fazer e depois numa segunda vez poder, em função das respostas dadas e daquilo que observou, corrigir o que fez e de novo um gráfico voltar a informá-lo. É uma análise ao mesmo tempo quantitativa e qualitativa, feita em tempo real, daquilo que está a executar; há aqui um feedback imediato que permite ao intérprete observar e melhorar a sua *performance* em função dos resultados. Claro que o público também varia e as pessoas não são todas as mesmas e cada pessoa entra nas salas de concerto com expectativas diferentes, mas mesmo com este “ruído de fundo” de análise, nas experiências que eu fiz, a conclusão é que é possível melhorar a execução e interpretação de modo a que o público esteja mais próximo daquilo que o intérprete gostaria de ter comunicado.

Sobre uma eventual abordagem estrutural das obras no âmbito das aulas

Isto é tudo feito em processo e muitas vezes acontece em simultâneo. A análise estrutural passa por apreender se estamos em maior ou menor mas não implica o uso do método tradicional analítico (por exemplo sentar e cifrar a obra) – posso eventualmente constatar esses aspectos com os alunos mas, interessa-me mais este lado que a psicologia e os estudos de performance nos têm trazido sobre as possibilidades expressivas da música, e trabalho muito com isso, não só do ponto de vista da execução ou performance, mas também para obter determinados resultados expressivos e dar sentido à interpretação. Procuro fazer passar esta informação nas aulas, de maneira a que os alunos percebam que a

estrutura musical não é uma coisa quase matemática, mas pode ser utilizada como potencial expressivo.

Sobre a última questão – colocar hierarquicamente os parâmetros

Vou começar por dar primazia à imaginação, que é de onde tudo depende em termos interpretativos. Se não houver imaginação... a grande capacidade artística reside em ser criativo, em imaginar. É evidente que a imaginação deverá estar ligada com o conhecimento estrutural da obra e com o domínio técnico do instrumento. A capacidade de tocar a mesma passagem de diferentes formas já está ligada com a imaginação. A partir daí uma boa capacidade de memorização e uma boa leitura à primeira vista fecham o processo.